REVUE DE L'ART CHRÉTIEN

BI-MENSUELLE
52me ANNÉE. — 5me Série

Tome V. — (LIXme de la collection)
3me livraison. — MAI 1909

Une Vierge bourguignonne du XIVe siècle.

LA caisse d'emballage était prête à destination de New-York, lorsque le hasard m'a permis d'étudier chez un marchand d'antiquités dijonnais, et même de faire photographier, le très intéressant morceau dont on trouvera plus loin une image fidèle.

C'est un groupe en pierre, petite nature, haut de 1m,12 ; la Vierge assise porte sur le bras gauche l'Enfant Jésus, tandis que la main droite tenait la tige fleurie emblématique ; mais cet accessoire a disparu et seule l'amorce en est encore visible. La Mère a pour siège un socle à arcatures fenestrées avec embasement et chanfrein feuillagés, haut de 0m42 ; sur le placet est posé un coussin à glands. Des traces de polychromie faite de rouge, de jaune, de bleu et de vert, avec rehauts d'or, sont encore apparentes çà et là ; mais la pierre, d'un grain très fin, n'a jamais reçu l'outrage d'un badigeon moderne. Dépouillée par le temps et les intempéries de sa parure colorée, elle en a reçu en échange une patine bise et douce du plus heureux effet. Enfin, la conservation générale et épidermique est satisfaisante ; manquent seulement quelques phalanges aux doigts, la hampe fleurie, et, sauf un, de très beau style, les fleurons et la couronne.

Ce qui frappe tout d'abord ici, c'est que tout en demeurant rythmé et grave, l'ensemble n'offre pas le caractère hiératique de tant de Vierges, bourguignonnes et autres, si nombreuses encore aux trumeaux et tympans des églises ou dans les niches des vieux logis. Debout ou assises, elles se présentent comme des personnes sacrées à la vénération des fidèles ; ce sont des mères de Dieu plutôt que des mères tout court. Il y a toutefois des exceptions ; ainsi à la porte dorée de la cathédrale d'Amiens, la Vierge du trumeau, qui est de la fin du XIIIe siècle, reine par la couronne et le caractère, se dresse devant nous comme une mère souriant à son enfant, moins familière, toutefois, que notre Vierge assise dont l'imagier a fait surtout une mère heureuse. Et il y a réussi ; mais les emblèmes de la royauté divine ennoblissent et rendent sacré le demi-réalisme des figures.

La Vierge est vêtue d'une robe assez lâche et d'un seul jet ; une étroite ceinture de cuir marque la taille ; les manches justes sont finement plissées. Le voile, maintenu par la couronne, retombe amplement sur les épaules et la poitrine ; la frange en était autrefois dorée. L'Enfant, tout frisé, n'est pas le baby impersonnel et quelconque dont les exemplaires, char-

mants, d'ailleurs, se rencontrent si nombreux dans l'imagerie des XIVe et XVe siècles, mais un portrait.

En longue robe à petit collet, il porte à la main gauche un livre et de la droite joue avec la frange nattée du voile. Bien assise mais un peu hanchée et se rejetant en arrière pour mieux contempler son divin Fils, la Vierge le regarde avec une tendresse souriante. Rien de conventionnel dans cette physionomie expressive et très particulière; c'est, semble-t-il, un portrait à peine interprété. Mais occupé de son amusement ou, peut-être, les yeux fixés sur la tige fleurie, Jésus sourit sans répondre directement au regard maternel. Il en résulte une scène savoureuse de tendresse et de grâce enjouée.

Une Vierge bourguignonne du XIVe siècle.

L'exécution est partout souple, forte et savante ; à demi composées, à demi réelles, les draperies sont traitées avec largeur. Aucune recherche de travail, d'ailleurs, point d'orfrois ni de broderies, mais les vives couleurs et les dorures donnaient de la légèreté et de la richesse à ces plis qui, en l'état actuel, peuvent paraître un peu lourds. Sous les vêtements, le corps se modèle sans accentuation ni abolissement de la forme ; enfin, les mains et les cheveures sont traitées en perfection ; tout révèle donc la main non d'un praticien habile, mais d'un maître. C'est vraiment une œuvre des plus distinguées, non sans un peu de manière, peut-être ; on sent que nous ne sommes plus au grave et serein XIIIe siècle. En tout cas une telle œuvre est d'un accent supérieur à cette grâce facile, un peu moutonnière de tant de

Madones contemporaines ou de l'âge qui a suivi. Et je n'excepterai pas celle qui de sa niche aux trilobes fleuris, de la rue Porte aux Lions, à Dijon, a passé au Louvre où, mis au niveau du regard, privé de l'entourage décoratif fait pour elle et pour lequel elle était faite, ce joli morceau, devenu simple objet de musée, a subi la plus manifeste déchéance.

Notre Vierge est évidemment du XIVe siècle, le style général et l'indication fournie par les détails architectoniques ne laissent aucune place au doute. Je crois donc qu'il la faut situer dans l'école antérieure à celle de la Chartreuse de Dijon, et dont le maître représentatif est le grand Claus Sluter. Une telle œuvre où déjà apparaît le nationalisme le plus élevé, annonce dignement le Puits de Moïse, les statues du portail et le tombeau de Philippe le Hardi.

Pour moi, et pour de meilleurs juges comme M. le chanoine Morillot, de Dijon, nous avons là l'œuvre d'un ciseau bourguignon travaillant la pierre de Bourgogne, ce calcaire fin et résistant d'Asnières, près de Dijon, dont les carrières, épuisées ou abandonnées aujourd'hui, ont fourni, de l'époque gallo-romaine au seuil de la Renaissance, d'excellents matériaux aux sculpteurs de la région. J'ajoute que le type de la Vierge et l'arrangement des draperies sont tout bourguignons, non flamands. Mais, avant même que la Bourgogne eût subi l'ascendant artistique du Nord, grand fait d'histoire produit par l'annexion des Flandres aux états français de Philippe le Hardi, les deux écoles se juxtaposent, se pénètrent et réagissent l'une sur l'autre, mêlant au naturalisme septentrional l'idéalisme français hérité de cet admirable XIIIe siècle, la plus belle période de l'admirable moyen âge [1].

La provenance de ce morceau demeure incertaine ; il n'y a pas de gens plus fermés, plus secrets que les commerçants en antiquités. Toutefois certains indices permettent de penser que la Vierge assise a été trouvée dans les environs de Pontaillier-sur-Saône, Côte d'Or, non, il est vrai, dans une église, elle aurait été certainement signalée. Mais les chapelles désaffectées, les fermes, les maisons particulières possèdent encore en grand nombre des statues et groupes, apparaissant dans des niches ou cachés, dont il se découvre de temps à autre quelques-uns. Ainsi, tout récemment, dans une arrière-cour de la rue de la Préfecture, à Dijon, ne retrouvait-on pas une fort belle Pieta du XVIe siècle, 1530 environ, tout aussitôt acquise par M. le Conservateur et placée au musée ? En vérité, combien inépuisable était la terre française en belles choses ! Mais depuis longtemps, depuis quelques années, surtout, ces richesses sont mises en coupe réglée. Actuellement il ne reste plus plus qu'à glaner et bientôt auront disparu les derniers épis oubliés. L'appauvrissement se fait de jour en jour plus navrant, et ce ne sont pas les produits du moderne style qui nous consoleront.

Henri CHABEUF.

Dijon, mars 1909.

1. La Vierge assise a été reproduite dans les *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte d'Or*, tome XV, p. XXII.

La Bible, racontée par les artistes du Moyen-Age.

Avant-Propos.

DANS une précédente étude [1], nous avons examiné comment les imagiers du Moyen-Age, dans la décoration des églises et particulièrement des portails, avaient traduit les récits de l'Évangile. — Nous nous proposons aujourd'hui d'appliquer aux faits de la Bible le même procédé d'investigation.

Peut-être eût-il paru plus naturel de suivre l'ordre chronologique et de passer en revue l'Ancien Testament avant d'aborder le Nouveau; mais il faut remarquer qu'en théologie comme en histoire de la religion, l'Évangile a une importance infiniment plus grande que la Bible, et la domine de toute la hauteur qui sépare, en ce qui concerne l'Incarnation, l'annonce de l'événement, de l'événement même; que l'histoire des patriarches n'est que le prologue, la préparation à celle du Christ, et ne s'illumine que des éclairs qu'elle emprunte à la vie du Messie; qu'en un mot, la Bible n'eût-elle pas existé, l'Évangile n'en eût pas moins été possible, salutaire et nécessaire, tandis que, sans l'Évangile, la Bible eût perdu non seulement la majeure partie de son intérêt, mais même à peu près toute raison d'être.

C'est d'ailleurs à ce point de vue que se sont placés les premiers artistes chrétiens et les imagiers leurs successeurs, au moins jusqu'au XIIIe siècle : ils n'ont représenté parmi les faits de la Bible, que ceux qui, d'une manière évidente, constituaient des figures de la vie du Christ. Pendant les trois premiers siècles au moins du christianisme, les fidèles répugnaient, on le sait, à représenter la personne même du Rédempteur : ils la remplaçaient donc par des figures tirées soit de la nature (poisson, ancre, dauphin, etc.), soit des traditions païennes (Orphée, etc.), soit surtout de l'Écriture Sainte (Abel, Abraham, Daniel, Jonas, etc.) ; plus tard, tout en conservant ces figures, ils leur opposèrent la scène même correspondante de l'Évangile ; peu à peu, sur les sarcophages [1] cette méthode fut généralisée, et étendue à la plupart des faits des deux Testaments. — Les fresques des églises byzantines, sans juxtaposer une à une chacune des scènes, opposèrent presque invariablement, aux deux côtés de leurs nefs, les séries de la Bible et de l'Évangile [2]. Plus tard les fondeurs italiens et allemands qui, aux XIe et XIIe siècles décorèrent de vantaux de bronze les portes de San Zeno de Vérone, de Monreale, d'Hildesheim, etc., s'inspirant de modèles byzantins, reproduisirent cette même disposition dans les séries de leurs panneaux. — A la fin même du Moyen-Age, nous en retrouvons un dernier exemple remarquable à la porte de la cathédrale de Worms (XIVe siècle), où sur les deux cordons de la voussure s'alignent parallèlement [3] les faits

1. La Vie du Christ racontée par les imagiers (*Revue de l'Art chrétien*, années 1905 à 1908).

1. Les musées de Latran, d'Arles, etc., en présentent de très nombreux exemples : ainsi Moïse frappant le rocher est accolé aux Noces de Cana ou à la Multiplication des pains ; — Daniel nourri par Habacuc, à la même Multiplication des pains ; — Moïse frappé par les Juifs, Jonas englouti par le monstre, Abraham sacrifiant Isaac, aux scènes de la Passion, etc.

2. Cette règle est encore indiquée dans les manuels grecs de la fin du Moyen-Age.

3. Création du monde = Annonciation ; Naissance d'Ève = Nativité; Expulsion de l'Eden = Fuite en Égypte; Meurtre d'Abel = Massacre des Innocents; Arche = Baptême du Christ; Sacrifice d'Isaac = Flagellation ; Serpent d'airain = Crucifixion ; Jonas = Résurrection ; Élie enlevé = Ascension.

correspondants de la Bible et de l'Évangile (1).

Mais plus souvent, à partir du XIIe siècle, l'imagier, confiant tant dans l'éducation religieuse des fidèles que dans la clarté même du sujet représenté, a sous-entendu l'épisode évangélique : en montrant le sacrifice d'Abraham, Daniel dans la fosse aux lions, Jonas rejeté par la baleine, etc., il n'avait pas besoin d'expliquer à ses contemporains que ces scènes bien connues représentaient le drame du Calvaire, la résurrection et le triomphe du Christ. Par là s'explique sans doute la prédilection des artistes romans et des byzantins de la dernière période (2) pour certains sujets à l'exclusion d'autres, plus importants au point de vue purement historique. Dans la statuaire du XIIe siècle nous rencontrons sans cesse Adam et Ève, Abraham, Samson, David et Goliath, Daniel, Jonas ; rarement Moïse (3) ; presque jamais Judith (4), Josué, Judas Machabée ; enfin le tableau des six jours de la création est absolument exceptionnel, à cette époque, dans la statuaire monumentale d'Occident (5).

Mais, au XIIIe siècle, lorsque les plans nouveaux des églises, avec leurs portes plus nombreuses, leurs larges verrières peintes, restituèrent aux artistes les vastes champs de décoration que leur avait enlevés la suppression des mosaïques et des fresques des basiliques anciennes, la cathédrale devint le musée des connaissances du temps et, comme on l'a dit, le livre du peuple; certains considérèrent alors la Bible à un point de vue plus historique : alors, tout en proclamant la gloire du Créateur, ils nous racontèrent l'origine du monde ; chaque cathédrale, pour ainsi dire, eut son tableau de l'œuvre des sept jours. Puis ce furent des passages de l'Ancien Testament qui, n'était la raison historique, auraient eu, malgré le sens mystique qu'y ont attaché les scolastiques, peu d'excuses de se présenter sur une façade d'église : ainsi David faisant tuer Urie pour épouser Bethsabé (1), Jacob surprenant la bénédiction de son père (2), etc. — Le plus souvent cependant les sujets bibliques traités, surtout aux portails, ont un rapport direct avec le sujet évangélique voisin ; pour nous ce rapport est parfois difficile à saisir, mais pour les clercs nourris des textes scolastiques, il apparaissait clairement. Ainsi, comme l'a démontré M. Mâle, les épisodes qui ornent les portails de Chartres et d'Amiens dédiés à la Vierge Mère: toison de Gédéon, buisson ardent, verge d'Aaron, porte fermée d'Ézéchiel, pierre brisant la statue de Nabuchodonosor, secours apporté par Habacuc à Daniel, autant de figures de la virginité de

1. Le manuscrit de Rabula (586) juxtapose sur chaque illustration, les faits de la Bible et de l'Évangile ; mais le chef-d'œuvre de ce parallélisme est un manuscrit contemporain des sculptures de Worms, le *Speculum humanæ salvationis* (British Museum), où toutes les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament sont opposées une à une... On en trouve encore un exemple au XVIe siècle dans le Livre de prières du cardinal de Brandebourg (bibl. de Modène) et dans les divers exemplaires des Biblia pauperum.

2. C'est ainsi que les Manuels de peinture des artistes grecs du XIVe siècle (manuel de Denys, etc.) passent sous silence la Création du Monde, qui n'a pas d'analogue dans l'Évangile.

3. L'histoire de Moïse (frappant le rocher ou traversant la Mer Rouge) se montre sur nombre de sarcophages des Ve et VIe siècles. Au XIIe, on ne la voit guère en sculpture que sur la façade de Ripoll (Espagne), où elle est, par contre, très détaillée ; sur des chapiteaux à St-Pons, à Vézelay et sur des œuvres des fondeurs (vantaux ou fonts baptismaux).

4. On trouve Judith sur un chapiteau de Vézelay.

5. Nous voulons parler de la création du monde, et non de celle de l'homme, car celle-ci, même au XIIe siècle, se rencontre sur un certain nombre de façades : Modène, St-Jacques de Compostelle, Corbie (chapiteau), etc. — Nous ne parlons pas non plus des arts mineurs, où ce sujet n'a jamais cessé d'être représenté (bronze, ivoire, manuscrits, etc.).

1. A Auxerre.

2. A Laon ; on trouve déjà cette scène à Vézelay.

Marie [1], figures familières aux prédicateurs du temps et résumées dans un sermon alors célèbre, d'Honorius d'Autun ; de même, la façade de Notre-Dame la Grande, à Poitiers, n'est que l'illustration en pierre d'une leçon (tirée d'un sermon apocryphe de S. Augustin) qu'on récitait aux matines de Noël jusqu'à la fin du XIIIe siècle.

Soit que les faits bibliques aient été ainsi considérés comme accessoires des dogmes chrétiens, soit qu'ils aient été, plus rarement, traités au seul point de vue historique, il est certain que les artistes, et surtout les clercs qui leur ont fourni le thème de leurs sculptures ont, à toutes les époques, établi une différence de dignité entre ces sujets et ceux du Nouveau Testament. Les premiers pénètrent rarement [2] à l'intérieur de l'église, et quand par exception ils s'y hasardent, ils occupent une place moins honorable [3], moins rapprochée du sanctuaire que ceux tirés de l'Évangile. Un exemple illustrera notre pensée : à Tolède, le « coro », cette clôture qui, dans les cathédrales espagnoles, enferme de trois côtés la majeure partie de la nef, est orné de cinquante-six panneaux (XIVe s.), traduisant la Genèse et l'Exode, mais la clôture de la « capilla major », c'est-à-dire du sanctuaire, est réservée au récit de la vie du Christ. Et même sur les portails, on remarque une différence notable ; tandis que le tympan, place d'honneur, est occupé par un Jugement dernier, un Couronnement de la Vierge ou un épisode de l'Évangile, les faits bibliques se rapportant à ce thème général sont relégués dans la voussure [1] ou sur les soubassements [2]. C'est tout à fait exceptionnellement qu'on les

Fig. 1. — Missel d'Hildesheim (fin XIIe siècle).
Les six jours de la Création. Expulsion de l'Éden. Meurtre d'Abel.

trouve aux tympans de Chartres (Job), d'Anzy-le-Duc (chute d'Adam et adoration des Mages) et de St-Isidro de Léon (sacrifice d'Abraham), aux linteaux d'Ulm, de Fribourg-en-Brisgau et d'Andlau (Genèse) et à la façade de Ripoll (histoire de Moïse) : encore dans les quatre derniers cas, ces sujets bibliques sont-ils surmon-

1. Plus exactement, d'après le texte même d'Honorius, la pierre brisant la statue de Nabuchodonosor est une figure du Christ ; mais ce symbole se trouve mentionné dans le même sermon sur l'Annonciation, ce qui explique peut-être qu'il ait été joint aux autres figures sur la porte chartraine.

2. Sauf sur des parties accessoires, comme les chapiteaux.

3. Ainsi sur les pavements d'église, on ne trouve presque jamais les scènes du Nouveau Testament ; celles de l'Ancien y sont assez fréquentes : St-Michel de Pavie, St-Nicaise de Reims (aujourd'hui à St-Remy de Reims), cathédrales de Novare, d'Otrante, etc.

1. Laon, Amiens (p. de la Vierge dorée), Thann, Worms, Fribourg-en-Brisgau, Strasbourg, etc.

2. Amiens, Bourges, Auxerre, Rouen (p. de la Calende et de la Librairie), Lyon, etc.

tés d'un Christ trônant dans la gloire (1).

Il semble enfin que les sujets bibliques aient toujours conservé un caractère plus profane que ceux tirés de l'Évangile : dès l'époque byzantine et carolingienne, nous trouvons les premiers représentés sans cesse sur des coffrets (2), sur des pièces d'échiquier, etc.; aux XIIe et XIIIe siècles, ils contribuent parfois à la décoration de monuments civils (3) ; pour découvrir aux seconds une destination analogue, il faut descendre au moins jusqu'au commencement du XIVe siècle (4).

Au fur et à mesure en effet que s'écoule le Moyen-Age, la piété générale semble s'affaiblir ; les artistes, presque tous laïques maintenant, échappent davantage à la main des clercs qui leur donnent le thème de leurs compositions ; ils les traitent plus librement et dans un esprit différent ; trop souvent, si leurs œuvres sont alors plus parfaites de forme et d'exécution, elles ont perdu quelque chose de cette naïve piété qui constitue la plus pure source de l'inspiration.

Nous aurons occasion de constater sans cesse les manifestations de cette tendance générale, en relisant page à page, avec ces imagiers, la Bible que nous allons maintenant ouvrir.

En Allemagne, M. Springer (*Genesisbilder in der Kunst des Mittelalters*) et surtout M. Tikkanen (*Genesismosaïken in Venedig*) ont excellemment traité ce sujet de l'iconographie biblique ; j'avais déjà rassemblé la majeure partie de mes notes, quand j'ai eu connaissance de leurs ouvrages ; et désespérant de surpasser mes prédécesseurs, j'hésitais à poursuivre la présente étude. Mais, comme ces ouvrages, fort peu connus du public français, visent surtout l'iconographie des mosaïques et des manuscrits étrangers et s'étendent peu sur la statuaire du Moyen-Age, qui forme le principal objet de mes recherches, j'ai pensé pouvoir apporter à l'œuvre commune mon modeste tribut. — Les savants auteurs ne me sauront pas mauvais gré, je l'espère, de m'être servi de leurs précieuses indications: étudiant les mêmes monuments, il m'était difficile d'en modifier sensiblement la description et même, sauf quelques cas isolés, l'interprétation (1).

LA GENÈSE.

AU point de vue qui nous occupe, il convient de diviser en deux parties l'œuvre des six jours : d'une part la création du monde, qui se rattache moins directement à la doctrine chrétienne et dont la représentation, ayant plus le caractère d'instruction générale que d'instruction religieuse, ne se rencontre sur aucune façade d'église avant le XIIIe siècle, et demeure jusqu'alors réservée aux fresques, aux mosaïques, aux ivoires et aux manuscrits ; d'autre part, la création et la chute de nos premiers parents, qui, en rendant nécessaire la Rédemption, forme le prologue indispensable, la base du Nouveau Testament et de la doctrine chrétienne tout entière : à ce titre, cette seconde partie de

1. A Ripoll, le Christ au Tétramorphe ; à Fribourg, Dieu trônant entre un ange et un démon ; à Andlau, Jésus assis entre S. Pierre et S. Paul (type spécial à l'école romane du Rhin et qu'on retrouve cependant à Honécourt et peut-être à Charlieu).

2. Musées de Berlin, de Darmstadt, collect. Basilewsky et Baruffaldi, St-Michel de Murano, trésor de Sens, coupe byzantine de la coll. Fejervary, etc. Les coffrets byzantins à scènes du Nouveau Testament, dont la pyxide de Brescia (Lipsanothek) est la plus célèbre, sont beaucoup plus rares.

3. Maison à Clermont-Ferrand (Samson), palais Corvai, à Girgenti (Adam et Ève), palais ducal de Venise, etc.

4. Hôtel-de-ville de Louvain (XVe siècle), maison à Gênes (via dei Orefici), etc.

1. M. Tikkanen a bien voulu m'indiquer un grand nombre de documents peu connus en France : je suis heureux de l'en remercier ici en mon nom et au nom de tous les amis de l'art médiéval.

la Genèse a été fréquemment figurée par les artistes depuis le début même du Christianisme.

I. — Création du Monde.

L'ŒUVRE des six jours a été exposée par Moïse avec un détail et dans un ordre que la critique moderne, même la plus malveillante, n'a pu sérieusement contredire. A plus forte raison est-il évident que les croyants du Moyen-Age n'ont pu avoir la pensée de discuter un seul instant les affirmations de la Genèse. Si donc, dans certaines séries d'œuvres sculptées, nous trouvons l'ordre des scènes modifié, il faut voir là le résultat d'erreurs matérielles ; si

Fig. 2. - Cathédrale de Bourges (soubassement de la façade). Création des anges, des astres, de l'homme.
(Cliché de M. Martin Sabon.)

le nombre des tableaux est augmenté ou diminué, c'est que l'espace accordé à l'imagier a limité son effort, ou qu'au contraire, des circonstances plus favorables ont permis à sa piété et à son imagination d'amplifier, de détailler (sans le dénaturer jamais) le récit de la Genèse.

Ainsi, quand la voussure de Strasbourg montre la création du soleil et de la lune avant celle du firmament, ou le linteau d'Ulm la création des reptiles et des oiseaux avant celle des plantes, ce sont là des anomalies sans doute curieuses à noter, mais où l'on aurait tort de chercher une

idée préconçue de critique [1]. — Plus souvent, faute d'espace, l'imagier a supprimé quelques tableaux [2] ou en a réuni deux en un seul [3].

On sait qu'en général l'iconographie religieuse du Moyen-Age découle directement et sans interruption de l'iconographie romaine et byzantine ; mais pour le sujet spécial de la Création du Monde, qui resta inconnu des artistes des Catacombes, les modèles fournis par les Byzantins eux-mêmes et leurs imitateurs immédiats ont été peu abondants ; les plus importants sont : pour les mosaïques, celles de St-Marc de Venise (comm. XIIe siècle), de Monreale (vers 1189) et de la chapelle palatine de Palerme (vers 1150) ; pour les ivoires, le paliotto de Salerne (XIe ou XIIe siècle) et la plaque du musée de Berlin (fin XIe siècle) ; pour le bronze, les vantaux de Monreale (par Bonannus, vers 1180) et d'Augsbourg (XIIe siècle) ; parmi les manuscrits, le Pentateuque d'Ashburnham, provenant de St-Gatien de Tours (VIIe siècle ?), la Bible de Pérouse (IX-Xe siècle), la « Metrical Paraphrase » de Caedmon [4] (Xe siècle), les Octateuques [5] (XI-XIIe siècle), le Missel d'Hildesheim (fin XIIe siècle, *fig. 1*), les Bibles de la bibl. nat. n°s 8846 et 10434, de Dijon, de Düsseldorf (*fig. 4*, XIVe siècle), de Bologne (XIVe siècle) et beaucoup d'autres que nous citerons au cours de notre étude, renferment d'intéressantes miniatures relatives à l'œuvre des cinq premiers jours. On n'en rencontre ni dans la Genèse de Vienne (Ve siècle), ni dans les nombreuses Bibles carolingiennes. — Les manuels d'iconographie grecque de la fin du Moyen-Age, qui reproduisent et codifient des traditions séculaires prescrivent de ne commencer la série qu'à la révolte des anges et à la création d'Adam.

Quant à nos imagiers d'Occident, nous avons dit qu'ils n'avaient guère représenté dans nos églises ce sujet spécial avant le XIIIe siècle [1] ; or à cette époque, leur génie propre commençait à se dégager des principes byzantins qui l'avaient guidé depuis deux siècles : il n'est donc pas surprenant que l'art oriental ait eu sur l'iconographie médiévale de la création du monde une influence relativement restreinte, et que nous trouvions ici des formules plus originales que dans la plupart des autres sujets.

Avant de commencer le grandiose récit de la Création, deux imagiers, et quelques enluminuers de manuscrits ont cru devoir nous montrer un prologue, qui n'a pas pour but unique de remplir les claveaux de voussure ou les marges de parchemin dont ils disposaient, car, à Chartres au moins ce prologue est réuni en un seul tableau à la création du jour et de la nuit. Sur la porte centrale du nord de la cathédrale beauceronne (*fig. 5*), nous voyons en effet Moïse, reconnaissable à son bonnet pointu de juif, assis et méditant sur la Genèse, qu'il va écrire et dont les éléments : le jour, la nuit, les astres, les plantes, les animaux, l'homme enfin, défilent devant ses yeux

1. Quelques-unes peuvent même provenir d'une erreur d'appareillage, les sujets étant généralement sculptés avant la mise en place.

2. Plaque de S. Zéno de Vérone, Bourges ; missel d'Hildesheim (*fig. 1*), etc.

3. Soubassement d'Auxerre (plantes et oiseaux). Bourges (soleil, lune et plantes) (*fig. 2*); mosaïques de la Chapelle palatine de Palerme (quadrupèdes et poissons), et de Monreale (homme et quadrupèdes), bible n° 8846 de la Bibl. nat. (homme et quadrupèdes), etc.; fresques de Saint-Savin (soleil, lune et plantes), miniature de la « Metrical paraphrase » (plantes et quadrupèdes) ; façade d'Orviéto (mers, plantes, et animaux, *fig. 3*), etc.

4. Manuscrit conservé à la bibl. Bodléienne d'Oxford.

5. Il existe trois Octateuques presque semblables (deux au Vatican, un à Smyrne).

1. Au XIIe siècle, on le trouve sur les fresques de la nef de St-Savin, où deux tableaux (dont un a disparu) étaient consacrés à la création pré-humaine.

le long de la voussure [1]. Sur la Bible n° 1186 de la Bible Mazarine *(fig. 17)*, Dieu debout remet à Moïse le livre de la Genèse; le législateur juif est vêtu et tonsuré comme un moine. — Sur la Bible française n° 5212 de l'Arsenal (XIVe siècle), la représentation de cette même idée passe les bornes de l'originalité permise : Dieu, debout sur une colline, lance à la volée les cinq livres du Pentateuque, reliés en rouge, ce qui leur donne l'aspect de petites briques : quatre gisent déjà sur le gazon ; le cinquième est encore dans la main divine. Moïse, comme pour se garantir de cette grêle de projectiles, est tapi dans un terrier, d'où il regarde timidement le Seigneur ; à l'entour, des arbres, des oiseaux et, à l'horizon, la sphère du monde, dont la Genèse raconte la création. Toutes ces représentations constituent pour ainsi dire le prologue historique. — L'imagier de Laon (voussure de la fenêtre de droite [2] de la façade), en sa pieuse naïveté, nous montre au contraire le prologue pré-historique, le prologue divin, pourrait-on dire : Dieu, nimbé, est assis, comme il le sera dans toutes les scènes de cette série, mais auprès de lui il n'y a rien, car rien n'est encore créé ; il songe au grand œuvre qu'il va accomplir, et pour exprimer d'une façon claire et familière la pensée qui l'occupe, il suppute, en comptant sur ses doigts, le nombre de jours nécessaire à la création de l'univers. Idée naïve, si l'on veut, mais qui témoigne, chez l'imagier, d'un effort de pensée remarquable en ce temps et dans ce sujet, où il semblait difficile, plus que partout ailleurs, d'ajouter aucun trait nouveau au texte sacré.

Peut-être le sculpteur du grand portail d'Ulm a-t-il été agité d'une pensée analogue et s'est-il demandé ce que pouvait être ce Chaos préexistant à la création ? si telle a été sa préoccupation, on doit reconnaître qu'il l'a exprimée de façon bien obscure : sur le bas relief dont il a décoré le linteau, il nous montre, avant que Dieu ne paraisse en scène, un fourmillement de gueules ouvertes, de Léviathans : tel un enfer. Est-ce l'image du Chaos ? est-ce au contraire l'Enfer même, où viennent d'être précipités les anges déchus ? il nous semble difficile d'admettre la dernière interprétation, en raison tant de la place occupée par cette scène que de l'absence de Dieu et des anges fidèles.

A part ces représentations exceptionnelles [1], toutes les séries commencent avec le récit même de Moïse, qu'elles suivent pas à pas, sauf l'addition poétique de la création des anges, que l'on rencontre çà et là aux diverses époques dans les œuvres de tradition byzantine.

Notons encore que parfois toutes les créations des cinq premiers jours sont réunies en une seule scène (fresques d'Assise (fin XIIIe siècle), d'Hettula, en Finlande (XIVe siècle), etc.

Les principales séries sculptées que nous aurons à examiner se trouvent à : Laon (XIIIe siècle : voussure), Chartres (deux séries : XIIIe siècle : voussure), Rouen et Bourges (XIVe siècle : soubassement), Strasbourg (comm. XIVe siècle : voussure), Auxerre (XIVe siècle : soubassement), Thann et Fribourg en Brisgau (XIVe siècle : voussure), Ulm (XIVe siècle : linteau),

1. De même, à la façade de Wells, Moïse ouvre la série des médaillons de la Genèse, dont quinze subsistent (sur dix-sept ou dix-huit, nombre originaire).

2. Par rapport au spectateur.

1. A Modène (XIIe siècle), avant la série de la Genèse, qui ne commence d'ailleurs qu'avec la création de l'homme, on voit Dieu, à mi-corps dans une mandorle soutenue par deux anges : il montre du doigt le Livre de vie qu'il tient grand ouvert.

Orviéto (comm. XIVe siècle : façade), Tolède (XIVe siècle : clôture du chœur) [1]. Elles se divisent en deux types : dans l'un, Dieu, debout ou plus rarement assis, forme de sa

Fig. 3. — Façade d'Orviéto (marbre, XIIIe siècle). — Création de la terre, des mers, des arbres, des oiseaux. Création des quadrupèdes. — Création d'Adam. — Création d'Ève.

main ou bénit l'objet même qu'il crée : il façonne la voûte céleste, il y pose le soleil et la lune il tranche la masse des eaux, il

1. Nous ne citons pas la série du portail de la Ste-Chapelle de Paris, œuvre moderne (1866) de Mr Geoffroy-Dechaume, d'après le programme de MM. Burswillwald et de Guilhermy ; ni celle de Metz, terminée en 1903 (architecte : Mr Tornow).

reçoit l'hommage des anges : la créature existe devant lui, elle vit, elle se meut ; — dans l'autre, l'objet créé n'est pas représenté en nature, mais figuré à l'intérieur d'un disque (1), que Dieu tient d'une main et bénit de l'autre : dès lors le Créateur n'a plus à faire qu'un geste bien simple, toujours le même : aussi restera-t-il invariablement assis. Cette seconde formule a été adoptée à Rouen, à Ulm (2) et sur une foule de miniatures : Bibl. de l'Arsenal, nos 589, 590, 5059, 5211, th. lat., 19. — Ste-Geneviève, n° 22, etc.

La figure même de Dieu, qui domine toutes les scènes de la création, n'a pas toujours été représentée d'une manière uniforme (3). Sur les plus anciennes images de la Genèse, le Divin Créateur est figuré imberbe (4), soit que les artistes aient voulu signifier par là son éternelle jeunesse, soit qu'ils aient eu en vue le personnage du Christ (5), qui, à cette époque (6), apparaissait toujours sous les traits d'un adolescent (7) dans les scènes où il faisait acte de puissance divine. Ce type s'est perpétué jusqu'au XIe siècle sur quelques mosaïques et manuscrits byzantins. — Mais dès le VIIIe ou le IXe siècle, on rencontre çà et là (2) des exemples d'un Dieu barbu (3), exceptions qui à partir de la période romane deviendront une règle absolue. Ici encore cependant il faut distinguer deux types : l'un, le plus fréquent, à barbe courte, légèrement bifurquée, représente évidemment la seconde Personne de la Ste-Trinité, telle qu'elle se montre dans les scènes du Nouveau Testament (4); l'autre reproduit les traits d'un vieillard auguste et vigoureux, à barbe longue et ondulée (5) : c'est le Père éternel (6) que Michel-Ange évoquera sous les voûtes de la Sixtine. A l'extrême fin du Moyen-Age, quand on prit l'habitude de figurer la Trinité sur les tableaux, les retables, les verrières, les croix de carrefour, on s'avisa, pour mieux différencier le Père du Fils, de donner souvent (7) au premier le costume de pape, et au XVIe siècle, le peintre verrier de la Madeleine, à Troyes, eut l'idée curieuse d'introduire ce nouveau type dans les scènes de la création : sur ses vitraux (*fig. 14-15*) nous voyons le Pape éternel, à la barbe florie, coiffé de la tiare à triple couronne que surmonte la croix ; ses épaules sont recouvertes d'une large chape chargée de pierreries, dont les anges

1. Ou peut-être à la surface d'une sphère qui, par projection en bas-relief, prend l'aspect d'un disque : à Worms en effet, où la scène est traitée en ronde bosse, c'est une sphère que Dieu tient dans ses mains. Vers la fin du Moyen-Age (Bibles nos 589 et 5059 de l'Arsenal, XIVe siècle), quelques enlumineurs ont, à chaque jour de la création, ajouté sur ce disque les nouveaux êtres créés, de manière à former au cinquième jour un microcosme complet, moins l'homme.

2. Quelques miniaturistes (voir notamment le psautier f. lat. 8846 de la Bibl. nat.) ont adopté une variante de ce type : ils ont placé le Créateur au centre même d'un grand disque sur lequel sont répartis chaque jour les êtres créés.

3. Sur quelques manuscrits (Octateuques, bible de Florence, missel d'Hildesheim (*fig. 1*) etc.), le personnage de Dieu est remplacé par la Main divine, nimbée et bénissante. De même sur deux tableaux de la Bible de Pontigny (XIIe siècle, *fig. 19*) et de la Bible de Bourges (XIIIe siècle).

4. Ivoire de Berlin (*fig. 6*), mosaïque de Venise, vantaux d'Augsbourg, croix de Latran, bibles carolingiennes (notamment celle du British Museum).

5. Le Symbole dit en effet du Fils : « Per quem omnia facta sunt ».

6. La première image du Christ barbu semble remonter au IIe siècle (cimetière de Callixte) ; mais pendant des siècles on continue à figurer Jésus imberbe, surtout dans les scènes de miracles.

1. Sarcophages d'Arles, de Latran, bas-reliefs des catacombes (Bottari, t. LXXXIV, LXXXVII, LXXXIX), etc.

2. Sarcophages de Teramo (Abruzzes), du cimetière de Ste-Agnès, etc.

3. La Metrical paraphrase de Caedmon (Xe siècle) montre un Créateur barbu et un Créateur imberbe (voir plus loin l'article : Création d'Ève).

4. Rouen, Chartres, Thann, Auxerre, Florence, St-Savin, etc. A Orviéto, la barbe est simplement naissante.

5. Ulm, Fribourg-en Brisgau ; heptateuque d'Elfric (XIIe siècle).

6. Quelquefois, comme sur l'ancien jubé de la Trinité de Fécamp (XVIe siècle) les trois Personnes sont exactement semblables.

7. Le Symbole appelle le Père « Factorem cœli et terræ ».

soulèvent les plis ; pour mieux indiquer qu'il s'agit de Dieu, la robe, légèrement repoussée, laisse apercevoir les pieds nus : ici, bien qu'elle n'appartienne plus à la période qui fait l'objet spécial de notre étude.

Presque toujours, jusqu'au XIVe siècle, le Créateur est couronné d'un nimbe, et ce

Fig. 4. — Bible de Düsseldorf (XIVe siècle). — Création de la lumière, des eaux, des végétaux et des astres.

composition bizarre, qui se déroule sur huit panneaux [1] et que, en raison de sa singularité nous avons cru pouvoir signaler

1. Six pour la création du monde, deux pour celle d'Adam et d'Ève.

nimbe est le plus souvent crucifère (1). Il importe de remarquer que ce nimbe crucifère n'est pas réservé aux représentations où Dieu revêt les traits du Christ (2) : on le trouve aussi bien sur le front du Père Éternel (3). Par contre, sur quelques monuments antiques (4) et sur beaucoup de sculptures à partir du XIVe siècle, le nimbe manque complètement (5), sans qu'il y ait lieu, là non plus, de distinguer entre les divers types du Créateur (6).

Quant au costume, à part de très rares fresques ou sarcophages, Dieu, lorsqu'il a été figuré en pied (7), a toujours été vêtu de la robe et du manteau, aussi bien dans son rôle de Créateur que dans toutes ses autres manifestations. Ses pieds sont généralement nus, mais sur les mosaïques byzantines (notamment à Venise), ils sont chaussés de sandales.

Dieu est tantôt debout, tantôt assis (8) : la seconde position semble avoir été plus particulièrement usitée chez les imagiers dans la période gothique ; on en trouve bien quelques exemples à toutes les époques (9). Mais l'autre type a prévalu généralement (1). Enfin beaucoup d'artistes ont, selon les scènes, varié les positions de Dieu: généralement assis en face des êtres inférieurs, il se lève pour créer Adam et pour former Ève (2). Presque toujours, assis ou debout, le Créateur est représenté à gauche du tableau et l'objet créé à droite (par rapport au spectateur).

Nous verrons plus loin que Dieu tantôt bénit (3), tantôt touche du doigt les êtres créés (4), tantôt encore d'un geste de sa main levée les appelle à la vie (5). Le plus souvent, il ne porte aucun attribut ; cependant les Byzantins et leurs imitateurs lui donnent parfois une légère croix hastée (6) ou un sceptre byzantin surmonté d'un globe (Bible de Charles le Chauve, IXe siècle) ; plus rarement aussi, dès l'antiquité, surtout au moment de la création d'Adam, on lui voit en main un livre (7) ou un phylactère (bible de la Bibl. nat. n° 11534, bible de Cantorbéry (Ste-Genev., 8, XIIe siècle), bible de Bamberg) ou encore un compas et une balance (bibl. f. lat. 8846, Bibl. nat.) ; enfin nous ne pouvons passer sous silence le vitrail de Troyes, où l'artiste, pour compléter les attributs de son pape créateur, lui met

1. Il est uni sur les vantaux d'Augsbourg ; sur ceux de Vérone au contraire, le nimbe crucifère est réduit à une simple croix, sans cercle ; sur ceux de Monreale, il n'y a pas de nimbe.

2. Rouen (*fig. 12*), Auxerre (*fig. 13*), Venise (*fig. 8*), St-Savin ; bible cottonienne, etc.

3. Florence.

4. Sarcophages du cimetière de Lucine, de Ste-Agnès ; du musée de Latran (naissance d'Ève) (IVe et Ve siècles), etc.

5. Vantaux de Monreale ; Thann, Ulm ; vitrail de Troyes (*fig. 14, 15*).

6. Le nimbe est uni sur l'ivoire de Salerne (*fig. 7*), sur la croix de Latran.

7. On sait que dans les premiers siècles Dieu était figuré par un symbole ou par une Main ; puis on le représenta en buste ; on ne le trouve guère en pied qu'à partir du Ve siècle exceptionnellement et à partir du IXe d'une façon habituelle.

8. Bibles de M. de Bastard, de Ste-Geneviève (n° 14), de l'Arsenal (n° 589 et th. lit. 19), toutes du XIVe siècle, etc.

9. Ivoire de Berlin (*fig. 6*), mosaïques de Palerme et Monreale ; Rouen (*fig. 9*), Auxerre (*fig. 13*), fresques d'Assise, bible f. lat. 18 Bibl. nat. (XIVe siècle), etc.

1. Ivoire de Salerne (*fig. 7*), mosaïques de Venise (*fig. 8*), fresques de St-Savin ; Compostelle, Ulm, Thann, Fribourg (*fig. 10*), Worms, Orviéto (*fig. 3*), etc., et la plupart des miniatures.

2. Auxerre, etc. — Cependant à Chartres, on trouve une disposition contraire : Dieu, auparavant debout, est assis pour la création d'Adam.

3. Chartres (*fig. 5*), Rouen (*fig. 9*), Auxerre (*fig. 13*), Fribourg (*fig. 10*), etc.

4. Ulm.

5. Plaque de St-Zéno de Vérone ; mosaïques de Venise et de Monreale : miniature de la Bible cottonienne, de la Bible moralisée, etc.

6. Mosaïque de Venise ; bible de Charles le Chauve, bible cottonienne, etc.

7. Porte de Chartres ; Bible de St-Paul, manuscrit dit «Metrical paraphrase de Caedmon», mss. Bibl. nat. suppl. lat. 1194 et f. lat. 8846.— Sur le paliotto de Salerne (*fi. 7*), le Créateur tient un volumen (comme celui que tient le Christ, sur les sarcophages, chaque fois qu'il manifeste sa puissance) ; — à Modène, le Jéhovah préexistant à la création tient à la main le Livre ; de même, sur la Bible du XIVe siècle de la Bibl. nat. (f. lat. 18).

en main le globe impérial surmonté de la croix *(fig. 14, 15)* (1).

Dans les analyses qui vont suivre, nous ne reviendrons pas sur ces indications générales du personnage de Dieu créateur. — Mais avant de passer à l'examen détaillé de chaque journée, nous devons citer une curieuse miniature qui présente, pour l'œuvre des six jours réunie en un seul tableau, une disposition toute spéciale : elle se trouve dans le Missel d'Hildesheim (aujourd'hui dans la coll. du comte de Furstenberg *(fig. 1)* (2). Au sommet de la composition, Dieu, sous la figure du Christ (mais avec nimbe uni, tandis que sur les autres miniatures du même missel Jésus-Christ a toujours le nimbe crucifère), apparaît à mi-corps, escorté de deux séraphins à six ailes ; il ne bénit pas, mais tient simplement devant lui, des deux mains, une sorte de grande roue entre les rayons de laquelle se montrent, dans six disques, les êtres créés à chacun des jours : la lumière, les eaux, les plantes, les astres, les oiseaux, les qua-

Fig. 5. — Cathédrale de Chartres (voussure du portail nord). — Moïse médite la Genèse. — Dieu crée le jour et la nuit, le firmament et les anges, les plantes, le soleil et la lune, les poissons et les oiseaux, les quadrupèdes, le Paradis terrestre. (Dieu occupe toujours le cordon extérieur de la voussure et l'objet créé, le cordon voisin). (Cliché de M. Martin Saron).

1. Ce globe crucifère se retrouve, au premier jour de la Création, sur la Bible n° 5057 de l'Arsenal (XIVe siècle).

2. Missel étudié par le R. P. St. Beissel (« Die kunsthistorische Ausstellung in Dusseldorf » dans la Revue *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1902, p. 265 et s.).

drupèdes. — La création de l'homme ne figure pas. — Au centre de la roue, dans un disque plus grand, la création d'Ève, où Dieu apparaît représenté par la Main bénissante, tandis que dans les autres médaillons, qui n'ont trait qu'aux créations inférieures, le Seigneur ne se montre pas [1]. — Une fresque du Campo-Santo de Pise montre également le Créateur debout, tenant devant lui, des deux mains, un énorme disque où tous les êtres sont répartis en ordre dans des cercles concentriques.

Partout ailleurs, à notre connaissance, Dieu intervient, sous une forme ou sous une autre, dans chacun des tableaux des six jours, qu'il convient d'examiner maintenant tour à tour.

I. — PREMIER JOUR.

Création de la lumière.

» Au commencement, Dieu créa le ciel
» et la terre.

» Mais la terre était informe et nue, et
» des ténèbres couvraient la face de l'abîme,
» et l'Esprit de Dieu était porté sur les eaux;

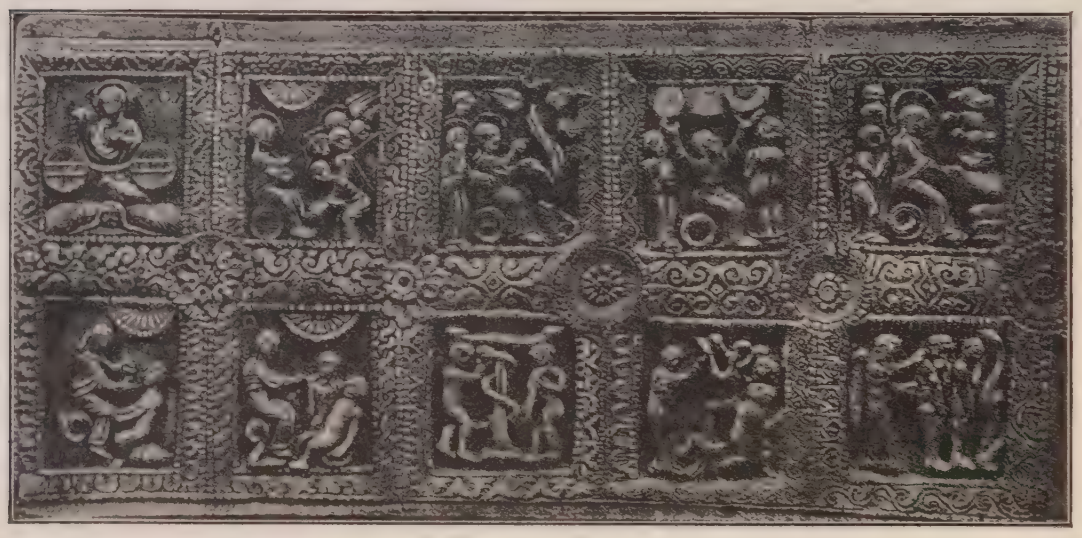


Fig 6 Ivoire du musée de Berlin (XIe ou XIIe siècle). — Création de la lumière, des anges, des plantes, des astres, des animaux, d'Adam, d'Ève. — Péché. — Dieu appelle Adam et Ève. — Expulsion de l'Éden. (Cliché de M. Tikkanen).

» Or Dieu dit : « Que la lumière soit ! »
» et la lumière fut ;

« Et Dieu vit que la lumière était bonne,
» et il sépara la lumière des ténèbres ;

« Et il appela la lumière : Jour, et les
» ténèbres : Nuit, et d'un soir et d'un matin
» se fit une journée unique ».

Il n'est certes aucun sujet plus difficile à représenter en peinture ou en sculpture que ce prodigieux début de l'épopée du monde ; peu d'artistes modernes ont osé s'attaquer à un tel problème, et le génie même d'un Michel-Ange, dans une autre partie de la création, n'a pu que soulever pour nous un coin du voile mystérieux. Les imagiers pourtant ont abordé de front la difficulté et comme leur naïve piété leur en faisait d'ailleurs un devoir, ils ont tra-

1. Au bas de cette page paraît le roi David, tenant une banderole avec l'inscription : « omnia, quecunque voluit Dominus fecit ».

duit mot à mot le récit de Moïse, prenant pour thème l'un ou l'autre des éléments qui le composent.

Les Byzantins détaillèrent toute la scène: ils montraient l'Esprit de Dieu sous la forme d'une Colombe, au milieu d'un nim-

Fig. 7. — Paliotto d'ivoire de Salerne (XIe ou XIIe siècle). — Création de la lumière, des anges, des végétaux, des astres. — Création d'Ève. — Le Péché.

be, planant quelquefois [1] au-dessus des eaux, ou plus souvent posée à la surface même des flots [1]. Sans doute, l'expression latine *ferebatur super aquas* peut signifier

1. Mosaïques de Venise et de Monreale.

1. Ivoires de Salerne *(fig. 7)* et de Berlin *(fig. 6)*.

flotter sur les ondes, mais le type vénitien présente plus de grandeur et atteste mieux la puissance de l'Esprit de Dieu. Une autre particularité de la mosaïque de St-Marc consiste en ce que ce vol de la Colombe fait le sujet d'un tableau séparé, précédant même la séparation de la lumière et des ténèbres : l'Esprit préexiste ainsi à toute la Création, il la domine, il l'anime (1). Habituellement au contraire la Colombe est figurée au milieu même de l'œuvre du premier jour : à Salerne *(fig. 7)* sur la nappe d'eau uniforme et nue, elle est posée ailes ouvertes, telle une mouette à la surface des flots ; au-dessus paraissent deux disques, avec les inscriptions respectives ; LVX-NOX. — L'ivoire de Berlin *(fig 6)*, qui ne paraît guère postérieur à l'œuvre précédente, reproduit les mêmes détails (2), mais ici l'artiste a ajouté, aux côtés de Dieu figuré à mi-corps dans un nimbe, les signes de l'alpha et de l'oméga, et il a personnifié l'Abîme en montrant une vague forme humaine au sein des eaux (3) sur lesquelles est posée la Colombe : détail qui se retrouve dans une bible latine du XIe siècle (Bibl. nationale) et sur les mosaïques de Monreale : sur ce dernier monument, l'artiste, pour mieux traduire l'expression « l'Esprit de Dieu », a en outre montré le Créateur lui-même à mi-corps dans un nimbe, d'où s'échappe un rayon de lumière qui vient frapper la Colombe dans son vol. — Exceptionnellement, sur la miniature du Pentateuque d'Ashburnham, l'Esprit de Dieu est simplement figuré par un nuage bleu flottant au-dessus des ondes.

1. On sait que, d'après les Docteurs, l'Esprit de Dieu, porté au-dessus des eaux, symbolise dès l'origine la rémission des péchés par le baptême.

2. Sauf qu'au mot latin *nox* est substitué le terme hébreu « ten ».

3. La Bible de Noailles (XIe siècle) montre aussi l'abîme sous forme d'une tête monstrueuse émergeant des ondes.

Dans ce tableau, on le voit, les mosaïstes et ivoiriers byzantins ont tous suivi à peu près la même formule, sauf la différence résultant naturellement de la possibilité pour les premiers de caractériser les objets par l'emploi des couleurs : ainsi point n'est besoin pour eux d'inscriptions pour désigner la lumière et la nuit : le brun rougeâtre et le bleu ardoisé dont ils ont coloré respectivement les deux sphères (1) suffisent à faire reconnaître l'une et l'autre. A la coupole de Venise *(fig. 8)*, le grand ange (2) volant à côté des deux globes (3) n'a aucune signification symbolique : il représente

Fig. 8. — Mosaïque de la coupole de St-Marc de Venise (XIIe s.). Création de la lumière. (Dessin de M. J. J. Tikkanen.)

simplement le premier jour de la création ; par une disposition unique (4), en effet, sur ces mosaïques, l'ordre des journées est indiqué par le nombre des anges qui assistent aux diverses scènes : un seul, le premier jour ; deux, le second ; et ainsi de suite (5).

1. Les mêmes couleurs, ou peu s'en faut, se retrouvent dans le manuscrit du Pentateuque d'Ashburnham.

2. Les ailes de cet ange (vêtu de blanc comme tous ceux de cette série) sont teintées de rouge et de bleu par les reflets respectifs du jour et de la nuit.

3. Dans la Bible de Bourges (du monastère de St-Sulpice, XIIIe siècle), on trouve encore ces deux disques, mais placés dans les mains mêmes du Créateur.

4. La Bible cottonnienne montre aussi, au troisième jour, trois anges : mais là il semble ne s'agir que d'une coïncidence fortuite : la scène est d'ailleurs composée exactement comme à Venise. Mr Tikkanen a signalé de très nombreuses analogies dans l'iconographie de ces deux œuvres.

5. Sur des œuvres antiques et dans quelques calendriers byzantins on rencontre des exemples de personnifications de mois ou de jours, mais ces figures symbo-

Les miniatures de la Bible moralisée (XIIIe siècle) [1] nous font entrer dans une voie nouvelle. On sait que les auteurs de cet ouvrage ont eu pour but, prenant un à un tous les versets des Livres saints depuis la Création jusqu'à Moïse, d'en montrer, dans une suite de près de cinq mille médaillons, d'abord la représentation naturelle, ensuite l'application symbolique : ces applications sont souvent des plus inattendues. En ce qui concerne notre sujet, nous voyons ici Dieu debout évoquant du geste, dans un premier tableau, le globe de la lumière, et dans un second, celui du jour et de la nuit : contrairement au type byzantin, il n'y a qu'une seule sphère dont la moitié supérieure est claire et la moitié inférieure obscure [1]. Le texte ajoute : *creatio lucis angelorum creationem significat*, et dans un nouveau médaillon apparaît la création des anges. Quant à la division de la lumière et des ténèbres, l'auteur la compare à la séparation des bons et des mauvais anges [2]. Ainsi, par un détour subtil, il se trouve amené à représenter, dans un ordre conventionnel toutefois, l'ensemble des tableaux qui forment chez les Grecs, le répertoire traditionnel de la Création.

Fig. 9. — Soubassement de la porte de la Librairie à la cathédrale de Rouen (fin XIVe siècle). Rangée supérieure : Création des plantes, des astres, des oiseaux et des poissons.

Le thème de l'Esprit de Dieu, si grandiose cependant et si conforme au texte sacré, paraît avoir été peu suivi en Occi-

liques n'interviennent pas, comme ici, dans des scènes historiques : l'idée du maître vénitien est donc absolument nouvelle.

1. Aujourd'hui dans la collection de sir Thomas Philips à Cheltenham, sauf deux feuillets qui se trouvent à la Bibliothèque nationale.

2. Plus singulières encore sont, sur la même page, les assimilations de la terre ferme créée au centre des eaux, à l'Église qui demeure ferme au milieu des amertumes du monde ; — ou de la division des eaux supérieures et inférieures, à la séparation des élus et des damnés.

1. De même sur la Bible dite de Bamberg (1269), sur les n°s 590 (B. de Charles V, XIVe siècle) et 5056 (XIVe siècle) de l'Arsenal, sur le n° 22 (XIVe siècle) de Ste-Geneviève, etc. Sur le missel d'Hildesheim *(fig. 1)* est un disque coupé par douze rayons, dont six clairs à gauche et six foncés à droite, pour représenter les heures du jour et de la nuit.

dent : nous ne le retrouvons, en sculpture, qu'au déclin du Moyen-Age, à Strasbourg et à Orviéto [1]. A la cathédrale alsacienne, c'est une colombe rayonnante, qui n'est point posée sur les eaux, mais plane au-dessus, selon le type vénitien. Sur la façade toscane, les élèves de Pisano, oublieux des phases diverses de la création, nous montrent la colombe volant au-dessus d'une sphère déjà parsemée d'étoiles ; tout auprès, deux anges, charmantes figures, joignant les mains, voguent mollement à travers l'espace : délicieux de piété et de grâce, ils n'en ont pas moins le grave défaut d'amoindrir le rôle de l'Esprit et celui du Créateur même, dans tous les paysages du monde naissant où les a parsemés la pieuse imagination des artistes pisans.

Les enlumineurs ont été plus fidèles à la tradition byzantine : sur la Bible 8823 de la Bibl. nat. *(fig. 19)*, entre le globe rouge de la lumière et le globe bleu des ténèbres, la Colombe descend sur une mer verte ; au-dessous est la Main Divine, bénissant, une fois pour toutes, les êtres figurés aux jours suivants. — La Colombe se montre encore sur les Bibles de Naples (Arsenal, 5211, XIIIe siècle), où elle vole dans le disque que tient la Main de Dieu ; de Bourges (XIIIe siècle), etc. — Mais certains de ces miniaturistes qui ont persisté jusqu'à la fin du Moyen-Age à représenter l'Esprit de Dieu, l'ont fait avec une singulière méconnaissance des textes sacrés. Témoin cette enluminure du XVe siècle, citée par Didron (*Ann. archéol.*, IX), où la Colombe nimbée vole vers le Dieu créateur au-dessus d'un lac, dans un paysage de forêts, avec un petit village et un château fort à l'horizon ! Témoin encore cette autre, du XIVe siècle (Bibl. nat., également citée par Didron), où, devant Dieu qui tient le globe du monde en sa main, entre deux sphères figurant la lumière et les ténèbres, flotte sur les eaux l'Esprit représenté par un petit enfant nu !

Cependant, dès le XIIe ou le XIIIe siècle, d'autres imagiers ont été plus spécialement frappés, dans la description mosaïque, par le verset relatif au jour et à la nuit ; mais, renonçant aux inscriptions désignatives et même au procédé byzantin des deux sphères, ils ont dû recourir, pour individualiser leurs figures, à des artifices peu en harmonie avec la grandiose simplicité du sujet : ainsi, à la porte septentrionale de Chartres *(fig. 5)*, c'est, devant Moïse pensif, un adolescent porteur d'une torche, qui conduit par la main une femme [1] ; celle-ci tient en main un disque timbré du croissant : figuration du jour et de la nuit trop conventionnelle et d'autant moins excusable que la lune, prise ici comme accessoire, n'a été formée que le quatrième jour.

Sur la clôture du chœur de Tolède, Dieu debout, les bras levés, façonne, tel un

1. Sur un vitrail d'Auxerre (XIIIe siècle), on voit la Colombe nimbée tout entourée des eaux de la création.

1. C'est là une réminiscence antique et païenne, qui a passé d'abord dans les manuscrits grecs (psautier byzantin IXe siècle, dans la prière d'Isaïe entre la Nuit et l'Aurore); sur le manuscrit d'Aratus (British Museum, Xe siècle), le Jour est un adolescent rayonnant, frappant du fouet les chevaux de son quadrige ; la Nuit, une femme debout sur un char tiré par quatre bœufs au galop : elle porte un voile et deux torches ; dans les Octateuques (XIe ou XIIe siècle), et dans le Psautier de Paris (Bibl. nat. n. 139, Xe siècle), où la lumière est figurée par un adolescent armé de la torche, et les ténèbres par une femme assise : tous deux regardent la Main Divine dans la nuée : — au baptistère de Pise et sur la fresque d'Assise (XIIIe siècle) le jour et la nuit sont également représentés par des figures humaines. — Dans la Bible de Noailles (XIe siècle), le Jour, au lieu de porter une torche, porte sur ses épaules le soleil, et la Nuit porte la lune (inscriptions : *sol* et *luna*). Dans l'« Hortus Deliciarum » (XIIe siècle), le Soleil et la Lune, médaillons posés à la surface de la sphère céleste, projettent des rayons, l'une sur un adolescent tenant deux bols enflammés (le Jour), l'autre sur une femme de couleur verdâtre, portant un voile (la Nuit).

maçon, et arrondit de ses mains, au-dessus de sa tête, la voûte des cieux. — Quelques imagiers paraissent avoir conservé un souvenir vague de la formule de leurs devanciers byzantins : à Fribourg-en-Brisgau *(fig. 10)*, successivement paraissent devant

Fig. 10. — Porte nord de Fribourg-en-Brisgau (XIVe siècle). — *Voussure* : Création du ciel et de la terre, des eaux, des plantes, des astres, d'Adam, d'Ève. — Union d'Adam et d'Ève. — Repos de Dieu. — *Tympan* : Péché, Expulsion de l'Éden, Travail sur la terre.

le Créateur une sphère, puis deux sphères superposées ; ou encore ce sont, comme à hann *(fig. 11)*, neuf sphères concentriques, dont une section permet d'apercevoir l'emboîtage : ainsi figurait-on communément (sauf variations dans le nombre des sphères)

le tableau du monde dans la science scolastique [1]. Nous retrouvons ces neuf cercles sur une miniature de la Bibl. nat. (suppl. lat. 1104); mais là Dieu paraît à mi-corps

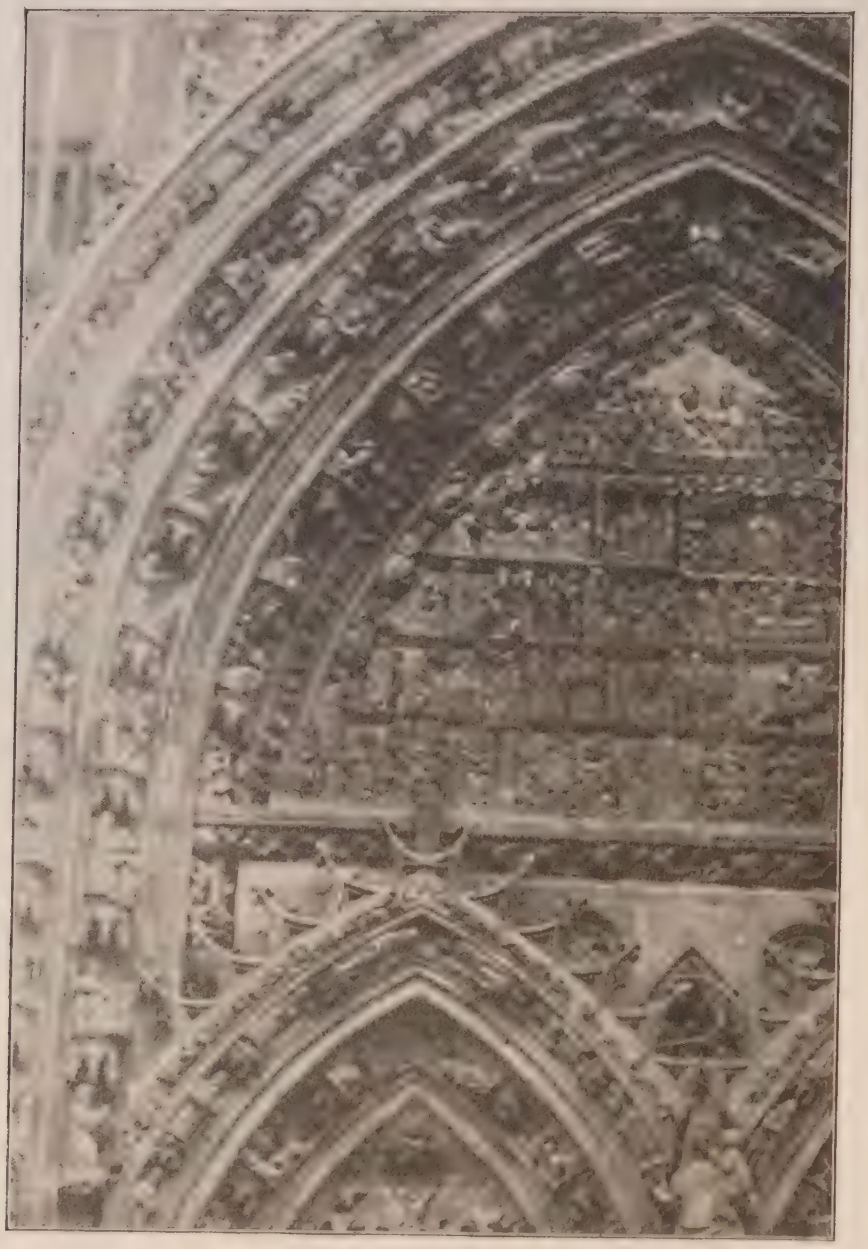


Fig. 11. — Porte de St-Thibault de Thann (XIVe siècle). — *Voussure* (3e cordon) : série de la Création.

au centre même de ces cercles parsemés de flammes ; en dehors des cercles se mon-

1. Voir le *De imagine mundi* de Gautier de Metz et autres traités des XIIIe et XIVe siècles. Les fresques de St Savin et la verrière de Troyes s'inspirent de la même conception.

trent des anges, créés en même temps que la lumière [1]. Sur la Bible n° 22 de Ste-Geneviève (XIVe siècle), le miniaturiste s'est contenté de trois cercles tricolores, qui donnent au disque l'aspect d'une cocarde nationale.

Mais le plus souvent, serrant de plus près le texte sacré, l'artiste montre le chaos (ou les ténèbres) sous la forme d'ondulations vagues, et la terre [2] (ou la lumière) sous celle d'une nuée aux contours nettement définis [3]; et Dieu sépare ces masses l'une de l'autre [4]. Ainsi en est-il à Laon, à Chartres [5] (porte septentrionale) *(fig. 5)* où le sens est souligné par les inscriptions CELVM-TERREM *(sic)*. Là aussi, et peut-être pour la première fois [6], au moins dans les œuvres occidentales, Dieu fait le geste de bénir son œuvre. — Cette figuration par masses confuses ou définies était surtout facile à réaliser dans la formule spéciale dont nous avons parlé, et qui consiste à représenter non l'objet créé lui-même, mais sa projection sur un disque : aussi est-ce la seule employée par les imagiers qui ont adopté ce procédé : à Rouen, la masse a vaguement l'aspect de flammes, sans doute pour caractériser la lumière ; à Auxerre *(fig. 13)*, le disque paraît presque uni. Quelques artistes même qui d'ordinaire n'emploient pas ce procédé, y ont exceptionnellement recours lorsque l'objet à représenter se trouve être, comme ici, d'une individualisation particulièrement difficile : ainsi en est-il au tympan du portail d'Ulm.

Enfin quelques enlumineurs du XIVe siècle (Ste-Geneviève, 20 ; Arsenal, 5212) montrent au début de la Création, Dieu devant la sphère du monde, la mesurant à l'aide d'un grand compas ; nous ne connaissons, en sculpture, aucun exemple de cette formule [1].

G. SANONER.

(A suivre).

1. De même sur une Bible (f. lat. 8846) de la Bibl. nat.

2. Cette opposition des deux masses, l'une indécise, l'autre nettement définie, caractérise parfois aussi la séparation des eaux supérieures et inférieures.

3. Sur la Bible n° 5057 de l'Arsenal (XIVe siècle), la nuée bleue de la lumière environne Dieu debout, tenant le globe surmonté de la croix ; derrière lui, un rideau noir figure les ténèbres.

4. Bible de la B. Mazarine *(fig. 17)*.

5. De même sur le Pentateuque d'Ashburnham.

6. Il nous paraît que sur les mosaïques et les ivoires byzantins où le Créateur lève la main droite vers l'objet créé, il s'agit le plus souvent d'un geste non de bénédiction, mais de commandement. Dieu évoque du néant les astres, les plantes, les animaux ; il ne les bénit pas.

1. On la retrouve sur un triptyque de Valence (Espagne) peint par Bonifacio Ferrer dans la seconde moitié du XIVe siècle.

Les cloîtres de l'abbaye de Silos *(Suite).*

II

Le cloître du rez-de-chaussée.

Si on se reporte au plan de l'église, publié précédemment [1], on verra deux escaliers devant la porte des Vierges : l'un qui descend au cloître inférieur, l'autre, son voisin immédiat, qui conduit de cette même porte au cloître du premier étage. D'autres marches ont été figurées en côté par le brave dessinateur du XVIIIe siècle ; mais il est si difficile de les expliquer, qu'un architecte de fort grand mérite, Dom J. Mellet, qui a séjourné à Silos pendant des mois, les a carrément supprimées, quand il a dressé le plan de l'église et du monastère du moyen-âge [2]. Nous faisons œuvre analogue en passant outre. Nous dirons d'ailleurs, dans une Préface qui accompagnera le fascicule de Silos, que nous omettons telles constructions ou tels vestiges qui avoisinent les cloîtres, ou même ne font qu'un avec eux. Nous en expliquerons les raisons s'il y a lieu.

Faire connaître la structure de ces cloîtres — et nous l'avons fait dans le chapitre précédent — décrire, étudier et reproduire leurs bas-reliefs et un nombre bien suffisant de leurs chapiteaux, tel est le plan que nous nous sommes imposé. Aucune étude de ce genre n'avait encore paru [3]; aucune série un peu complète de reproductions de nos cloîtres Castillans n'avait encore été publiée.

La plupart des inscriptions qui accompagnent les reliefs du cloître inférieur n'ont pas été signalées ; d'autres ont été mal déchiffrées et tronquées. Ce nous sera une bonne fortune de les publier intégralement et de consigner, en un chapitre spécial, quelques remarques sur l'Epigraphie de Silos.

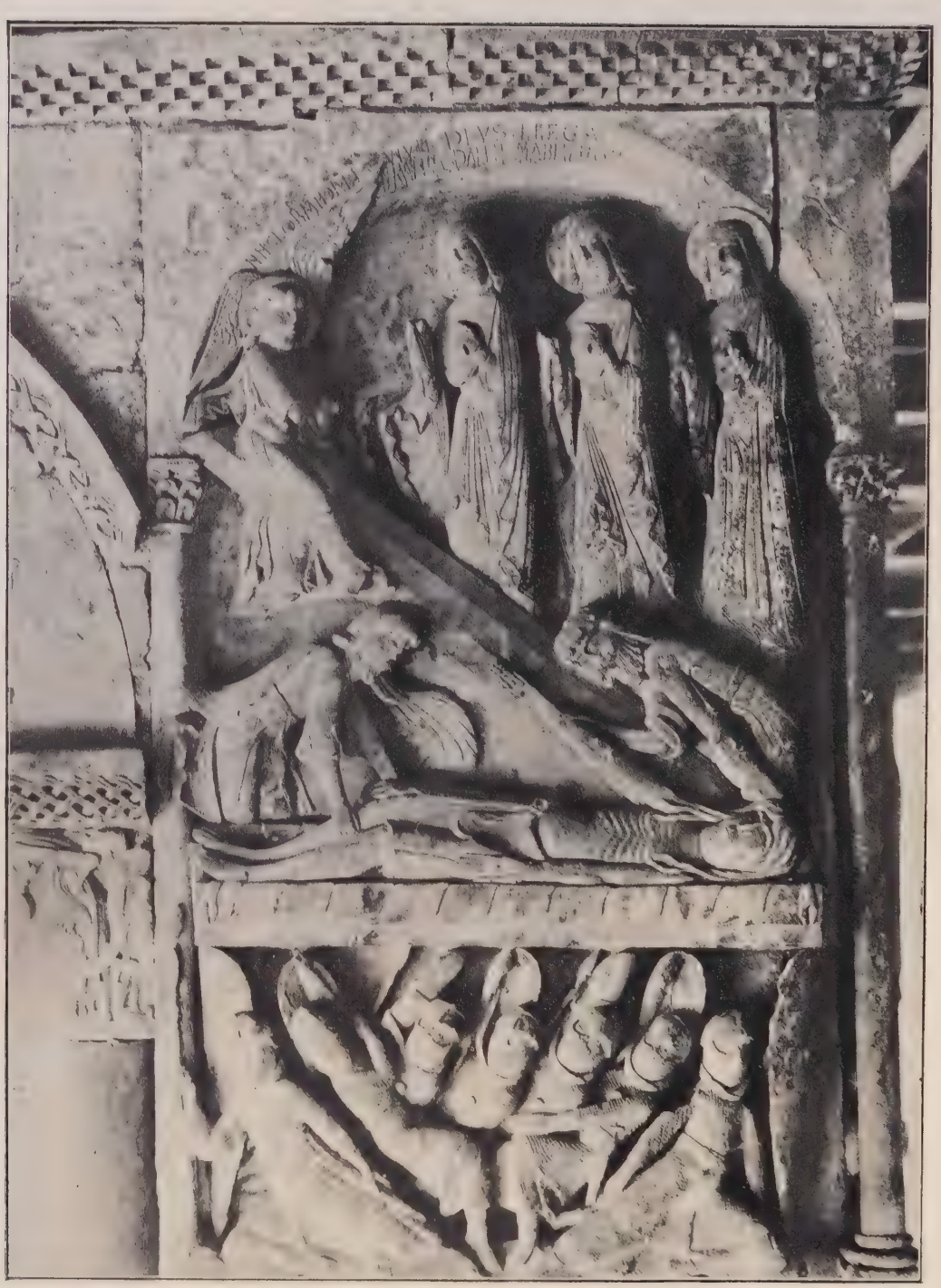
Nous ne ferons pas connaître tous les chapiteaux un à un ; d'aucuns en effet se répètent et d'autres sont très frustes. Nous préférons choisir et publier des types très différents, souvent très beaux ou très originaux, parfois plus simples ou même plus communs. Toutes les colonnes sont numérotées sur le plan du cloître inférieur que nous donnons ci-joint, et les deux faces de chaque pile d'angles, décorées de bas-reliefs à l'intérieur des galeries, sont indiquées par des lettres. C'est un système qui ne forcera pas le lecteur à se reporter au plan, mais qui l'aidera, s'il y a recours, à savoir où se trouvent les bas-reliefs et les chapiteaux qui font l'objet de cette étude, et il a tout droit de vouloir le savoir aisément et sans retard [1].

1. *Revue*, 1908, 5e livr., p. 298.

2. Publié par D. Férotin, *Histoire*, p. 345.

3. D. E. Serrano Fatigati a écrit au sujet de nos cloîtres quelques pages intéressantes dans : *Escultura romanica en España*, Madrid, 1900, p. 7 à 12, — et dans : *Claustros romanicos Españoles*, Madrid, 1898, p. 34 à 46. — La seule étude vraiment excellente, mais très brève, a été publiée par M.E. Berteaux: *Santo Domingo de Silos* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1906, p. 26 à 44, — et dans l'*Histoire de l'Art* de A. Michel, Tome II, 1e partie, p. 221 à 229.

1. Sans être partisan à outrance du système des chiffres et des lettres, nous croyons qu'il est souvent très simple et très utile pour désigner, par exemple, sur un plan d'église : les chapelles, les piles, les colonnes, les tombeaux, etc... Il n'y a pas longtemps, un architecte anglais, très savant et très pratique, M. John Bilson, louait avec nous ce mode d'indication dans l'admirable *Monographie de l'église de Notre-Dame Cathédrale d'Amiens* par G. Durand, et bien nombreux, nous le gageons, sont les lecteurs qui pensent de même. Nous croyons aussi que des chiffres et des renvois à ces chiffres indiquent de la façon la plus brève et la plus claire les figures qu'on a bien raison de vouloir trouver immédiatement. Une description, pour savante soit-elle, agace et fatigue le



Bas-relief de Silos. (Galerie orientale).

GALERIE ORIENTALE.

Il y a quelques mois (1) nous terminions notre étude sur l'église romane par une description de la porte des Vierges, et nous venons de faire remarquer l'escalier qui conduit de cette même porte au cloître inférieur. Descendons-le et nous arrivons à une extrémité de la galerie orientale. Devant nous est un bas-relief typique, surélevé sur la pile A qui elle-même repose sur le bahut dont il a été question dans la description générale ; les sept autres bas-

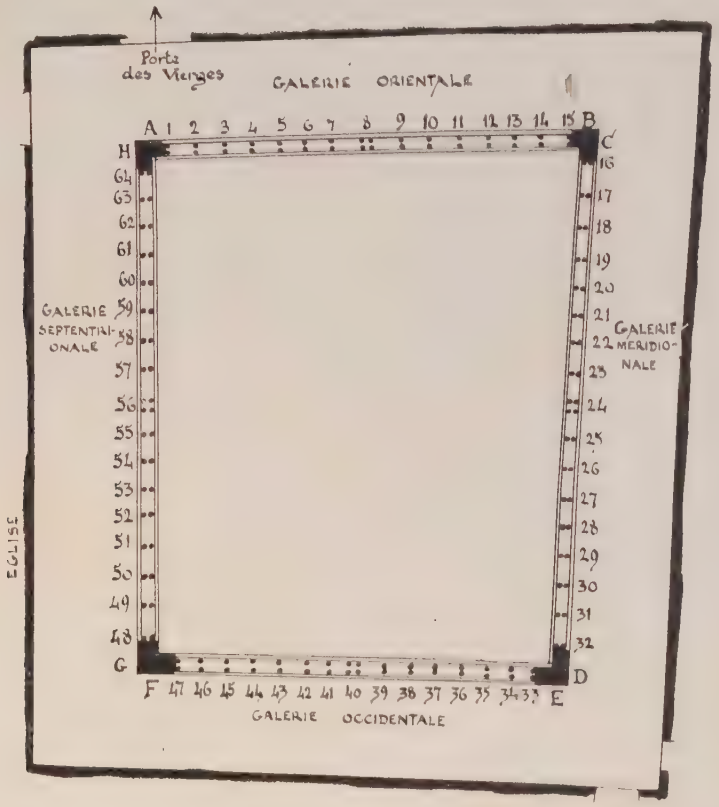


Fig. 5. - Plan du cloître du rez-de-chaussée.

reliefs sont surélevés de la même façon, à une bonne hauteur, de sorte que sans effort ni fatigue on peut les voir, les étudier, les apprécier, comme il convient. Tous ont été exécutés sur de grandes dalles qui mesurent à peu près 1 m. de largeur sur 1 m. 70 de hauteur. Tous, sauf celui de l'arbre de Jessé, présentent, comme cadre des scènes sculptées, un arc plein-cintre plus ou moins régulier qui retombe sur deux fines colonnes dont les chapiteaux sont revêtus d'un double rang de feuilles terminées par des boules. Des chapiteaux offrant une décoration semblable ou analogue se rencontrent

lecteur s'il est obligé de chercher pendant cinq et dix minutes, de feuilleter nombre de pages pour trouver une reproduction aussi ou plus intéressante que le texte. Ceci n'est pas un cas chimérique. Nous mêmes avons souvent trouvé parfaitement agaçant de passer un certain temps à chercher telle chose sur un plan, telle figure dans un article qui ne comportait aucun renvoi.

Cette note sera très justement qualifiée de hors-d'œuvre; elle sera éliminée dans le fascicule qui comprendra notre étude sur Silos, revue et corrigée ; mais nous avons tenu à la formuler ici. Elle encouragera la grande majorité des auteurs à continuer le système des chiffres et des lettres quand ils le jugeront utile.

1. *Revue*, 1908, 371 et s.

dans plusieurs parties de la France, mais les exemplaires les plus parfaits nous semblent avoir été créés en Bourgogne (1).

Comme le bas-relief qui représente la Déposition de Croix est sur la même pile que le relief A, le sculpteur a voulu figurer sur celui-ci l'ensevelissement du Sauveur, les gardiens du sépulcre et la visite des Saintes Femmes. Audacieux et naïf à l'excès, il ne semble pas avoir été embarrassé pour distribuer les scènes et composer les groupes ; il a suspendu d'une façon bizarre le tombeau du Christ et s'en est servi pour limiter la zone inférieure ; il a levé d'une manière plus bizarre encore la pierre du sépulcre, puis en dessus et en-dessous de ces deux éléments de la composition, il a distribué ses personnages. Ce sont d'abord, dans le compartiment inférieur, les soldats à demi-couchés les uns sur les autres et endormis sous le tombeau qu'ils avaient charge de garder. Comme M. G. Sanoner l'a noté dans sa remarquable étude sur la Vie de Notre-Seigneur, le sculpteur a profité de l'espace relativement considérable qu'il s'était réservé pour y entasser tout un petit bataillon (2). Les soldats qui, en effet, ne sont d'habitude que deux ou trois près du sépulcre, sont ici au nombre de sept. Ils sont vêtus d'une tunique qui tomberait bien jusqu'aux pieds s'ils étaient debout. Par-dessus est le haubert de mailles, muni de manches et d'un capuchon ; ce dernier couvre la nuque et passe sous le heaume à nervures qui est presque rond ; il recouvre aussi une grande partie du visage et tient même lieu de nasal. Des souliers sans attaches et un peu hauts protègent les pieds. Les écus sont très longs et pointus. De courtes épées à barres droites et à poignées terminées par des plaques circulaires, sont passées dans les ceinturons. Enfin de longues lances complètent l'armement de ces guerriers.

Le tombeau est trop étroit, trop peu élevé et trop court pour renfermer le corps du Sauveur qui a des proportions assez considérables ; le suaire tombe autour du sépulcre en plis réguliers. Les deux disciples, occupés à l'ensevelissement, sont logés, l'un en côté, l'autre sous la grande pierre du tombeau. Au bout de celle-ci, levée comme par enchantement, l'ange est assis d'une façon bien instable ; devant lui se tiennent les saintes Femmes aux figures, aux vêtements et aux gestes doubles identiques, sauf de menus détails. Leurs costumes offrent quelques particularités bien remarquables qui ont été relevées par M. E. Berteaux dans l'analyse si brève et pourtant si excellente qu'il a faite de quelques reliefs de Silos (1). Leurs guimpes, raidies autour du cou comme des fraises du XVIe siècle, et leurs bonnets serrés sur des voiles étroits, seraient, d'après le savant archéologue, des détails du costume contemporain.

Nous traiterons à part du style des sculptures, en essayant de déterminer l'époque de leur exécution ; disons cependant dès maintenant que les personnages de notre bas-relief, comme aussi ceux de cinq autres reliefs qui sont l'œuvre du même sculpteur, tout au moins du même atelier, offrent ce modelé rond et sommaire, cette raideur métallique des draperies, ces stries doubles et ces cassures de plis qui se retrouvent sur des sculptures du Sud-Ouest de la France ; parfois aussi les vête-

1. Chapiteau de Saulieu, Côte d'Or (C. Enlart, *Manuel*, 1e partie, p. 381). — Chapiteau de Vézelay (Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'Architecture*, t. VIII, p. 184).

2. *La Vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'église* (*Revue de l'Art chrétien*, 1907, p. 372).

1. *Santo Domingo de Silos* (*Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1906, p. 38). M. Berteaux a noté ces particularités sur le bas-relief voisin ; mais elles se trouvent sur celui dont nous nous occupons.

ments pliés et comme soulevés par le vent (voyez les scènes que nous venons de décrire) font penser à certaines œuvres byzantines, peintures et autres.

Le relief de l'Ensevelissement et de la Visite au Sépulcre a été parfois reproduit, mais toujours à bien petite échelle (1), et, il y a quelques douzaines d'années, D. Francisco Aznar n'a eu garde d'oublier son groupe de soldats, lorsqu'il a réuni des matériaux sur le costume espagnol (2). Mais l'inscription gravée sur l'arc qui encadre la visite au tombeau n'a été publiée, et encore d'une façon incomplète, que par D. Rodrigo Amados de los Rios (3). Elle se développe en deux lignes, sans abréviations, comme aussi sans enchevêtrement de lettres. La plupart des mots sont séparés par trois points superposés :

NIL ⁝ FORMIDETIS ⁝ VIVIT ⁝ DEVS ⁝ ECCE. VIDETIS MARIA MAGDALENE ⁝ MARIA JACOBI ET SALOME.

Enfin en arrière de l'ange et sur l'extrémité de la pierre du sépulcre, on lit : ANGELVS.

Le chapiteau double, adossé au bas-relief *(pl. V)* est orné de quatre paires d'oiseaux à longs cous croisés, qui se tiennent au milieu de branches terminées par de jolis fleurons. La composition est large et élégante, l'exécution fine et cependant vigoureuse, la forme du chapiteau accusée d'une façon très naturelle par le dessin des grands volatiles. La figure 6 reproduit un chapiteau qui est ailleurs, mais qui offre le même type que le précédent, avec de légères variantes. Nous le publions ici afin de ne pas nous répéter. Les tailloirs sont différents ; celui qui touche le bas-relief est orné d'un bel entrelac, l'autre d'un rinceau à grands feuillages fortement stylisés.

Mais il est, dans cette galerie orientale, d'autres compositions infiniment plus bizarres, plus rares aussi et même uniques,

Fig. 6. — Chapiteau, cloître du rez-de-chaussée.

croyons-nous, dans les œuvres de la sculpture romane. L'une d'elles se développe sur le second chapiteau et représente de gros oiseaux debout, sommés de têtes féminines que couvrent des calottes assujetties par des sortes de bandeaux ou de couronnes. A ces coiffures sont suspendues des étoffes qui volent, se gonflent et se plient de la façon la plus curieuse. Ces animaux fantastiques étreignent de leurs griffes les flancs de certains fauves, des lions probablement sur lesquels sont juchés des oiseaux à longs cous qui mordent la lèvre inférieure des grosses têtes de femmes. Il n'y a qu'à voir la figure 7 pour reconnaître une œuvre singulièrement originale, voire même

1. *Monumentos arquitectonicos de España*, t. 1er. — *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1906, p. 38. — *Histoire de l'Art* (de A. Michel), t. II, 1re partie, p. 225. — V. Lamperez y Romea, *Historia de la Arquitectura cristiana Española*, 1908, p. 416.

Il sera reproduit en héliogravure dans notre fascicule sur Silos.

2. La partie inférieure du bas-relief est reproduite dans : *Indumentaria española*, pl. XI.

3. *Burgos*, p. 930, note 1.

extravagante, issue d'une imagination non moins extravagante qui avait à son service

Fig. 7. — Chapiteau, cloître du rez-de-chaussée.

un talent réel, vif, exact et indépendant tout à la fois.

On ne peut être qu'embarrassé pour trouver des similaires quelconques à de pareils thèmes, et pour dire sûrement de quel art ils procèdent. L'oiseau qui recourbe son long cou et pince de son bec la lèvre du monstre féminin nous a fait penser au cygne de Léda qui reproduit le même mouvement sur un moule de médaillon gallo-romain [1]. Les deux œuvres présentent un lien de parenté des plus frappants, mais au point de vue de l'idée seulement ; car, à Silos, la composition de la petite scène et différents détails nous semblent asiatiques et, pour préciser davantage, persans ou plutôt sassanides. Quant à l'exécution et au style ils appartiennent bien entendu au sculpteur.

1. *Revue archéologique*, 1901, fig. 34.

L'abaque de notre chapiteau est garnie de superbes entrelacs à deux branches juxtaposées, au-dessus desquels court une bordure de fin grènetis, comme on en voit sur certains coffrets arabes.

Vient ensuite le très beau chapiteau N° 3. Il est orné de quadrupèdes enlacés par des tiges qu'ils vomissent, alors que d'autres tiges montent de la partie supérieure de l'abaque. Ces jolies branches feuillues se croisent et s'entrecroisent pour arriver bientôt à former un motif qui garnit d'une façon très heureuse la partie haute de la corbeille. Les grands quadrupèdes n'ont rien du caractère fantastique des êtres féminins que l'on voit sur le chapiteau précédent ; ce sont des lions dont le sculpteur a allongé les pattes d'une façon démesurée pour le besoin de sa composition.

Fig — 8 Chapiteau, cloître du rez-de-chaussée.
(Fr. A. Andrés, phot.)

Ces lions sont exactement posés comme ceux qu'on voit sur l'étoffe orientale brochée

(VIIe-IXe siècle) du musée germanique de Nuremberg[1]; de part et d'autre, les nobles bêtes sont levées sur leurs pattes de derrière, opposées de corps mais affrontées.

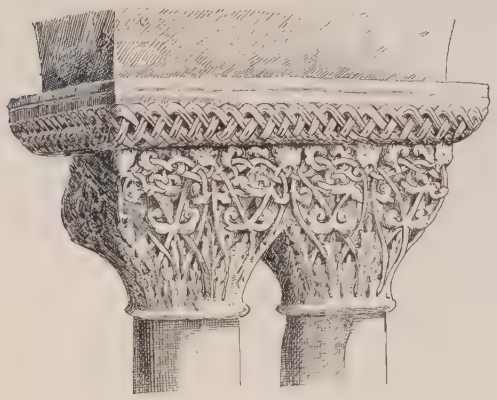


Fig. 9. — Chapiteau, cloître du rez-de-chaussée.

Le tailloir est remarquable ; on y voit des branches rectilignes qui se croisent, descendent jusqu'en bas, se courbent et se transforment subitement en des sortes de couronnes feuillues ; la courbure de ces dernières, unie aux tiges droites des entrelacs, est d'un effet décoratif simple, large et des mieux compris.

Le quatrième chapiteau de la galerie, pour être moins remarquable, mérite au moins d'être signalé. Sauf quelques masques humains minuscules plaqués juste sous l'abaque, les corbeilles sont entièrement décorées d'arabesques disposées d'une façon symétrique et gracieuse *(fig. 9)*. C'est un spécimen intéressant mais non pas unique, dans la série des sculptures du cloître. Il se retrouve dans la galerie septentrionale, accolé au bas-relief qui représente la Déposition de la croix.

Tout différent est la chapiteau N° 6. On y voit une scène très curieuse, pleine de vie, mouvementée même jusqu'à la violence. Deux quadrupèdes ailés, sortes de Pégases à longs cous, sont opposés et se tiennent debout sur leurs quatre pattes. Deux petits hommes, assis à califourchon vers la croupe de leurs montures, brandissent des haches l'un contre l'autre. Une de leurs jambes est levée très haut ; l'autre, au contraire, est fortement baissée et passée sous l'épaule du quadrupède. C'est un duel étrange, comique par certains détails, terrible par ailleurs ; chacun veut fendre la tête de son adversaire. Cette scène double, qui se répète six fois sur les corbeilles, se détache sur le champ en relief très accentué ; à cause de cela, en partie, la sculpture a bien souffert.

Il suffit d'examiner le petit dessin que nous publions ici, pour reconnaître en cette composition extraordinaire une parente bien proche de celle qui est figurée sur le second chapiteau de la galerie. Comme la scène de chasse qui décore un chapiteau de la cathédrale de Chartres [1], celle que nous venons de décrire a pu être copiée sur un coffret persan. Mais quant à lui

Fig. 10. — Chapiteau, cloître du rez-de-chaussee.

trouver un similaire, nous n'y avons pas réussi, bien que nous ayons comparé nos cavaliers et leurs coursiers avec ceux

1. E. Müntz, *La Tapisserie*, p. 65.

1. F. de Mély, *Notice sur un chapiteau de la cathédrale de Chartres* (*Bulletin archéologique*, 1891, p. 483 et s.).

qu'on voit sur un grand nombre de plaques et de tissus orientaux. Tout au plus pouvons-nous croire à une relation entre les quadrupèdes de Silos et un griffon persan, représenté sur un relief du musée du Louvre (1). Les poses, les longs cous des animaux et leurs têtes levées ont quelque analogie; mais les corps et les ailes sont rendus d'une façon toute différente.

Le tailloir du chapiteau montre un rinceau à branches croisées et à feuilles opposées, d'un dessin vigoureux et un peu sec. Au dessus est une ligne de grènetis, comme sur le chapiteau N° 2.

Si maintenant nous allons droit au bas-relief encastré dans la pile qui s'élève à l'extrémité des arcades, nous y verrons une représentation très spéciale, au moins par quelques détails, de la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres *(fig. 11)*. Tout en haut, une partie de l'espace, abrité sous l'arc en plein cintre, est entièrement couverte par trois groupes de nuages conventionnels que traduisent une quantité de lignes ondulées. On dirait les plis gracieux des vagues de la mer ; mais, en réalité, ce sont bien des nuages, figure des régions célestes, que l'imagier a voulu représenter. Tous les Apôtres sont réunis en bas et Marie est avec eux. Du nuage central descend une main, la *Dextera Dei*, qui vient les sanctifier en leur envoyant le Paraclet. Bien souvent les dons du divin Esprit sont symbolisés, au moyen-âge, par des rayons qui s'échappent des mains du Christ (2) ou d'une seule main (3) et se dirigent sur les apôtres. A Silos la main bénissante n'est pas accompagnée de rayons. Deux petits anges, dont les corps sont emprisonnés comme dans des gaînes, descendent des nuages latéraux, se courbent et remontent vers la main divine comme pour lui rendre hommage. La Vierge est

Fig. 11. — Bas-relief de Silos, galerie orientale du cloître inférieur. (Fr. A. Andrés, phot).

figurée s'élevant du rang supérieur des Apôtres ; ses mains sont jointes et sa tête fortement levée vers la *Dextera Dei* ; sa coiffure très curieuse se distingue des autres coiffures féminines que l'on voit sur les reliefs de la Déposition de la Croix et de la Visite au tombeau. Sur ces derniers c'est bien « un bonnet serré sur un voile étroit ».

1. S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, t. 1er, p. 83.

2. Châsse de Saint-Aignan, Trésor de la cathédrale de Chartres.

3. Ivoire du comte de Crawford, South Kensington Museum. — Miniature du manuscrit 17737-38, British Museum. Autour de la Main divine, on lit : DEXTERA DOMINI FECIT VIRTUTEM. (*Histoire de l'Art* de A. Michel, t. II, 1re partie, fig. 229).

La Vierge de la Pentecôte, elle, porte une espèce de toque assez élevée.

Les douze apôtres sont étagés sur deux rangs, debout, raides, la tête se dirigeant quelque peu vers la main divine, ceux du

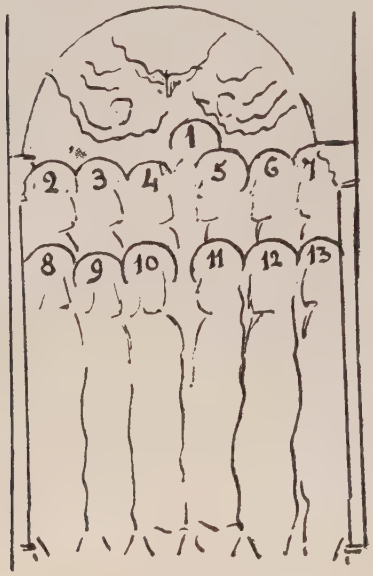


Fig. 12. — Schéma du bas-relief : La Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres.

rang inférieur ayant un livre, et la plupart élevant une main en signe d'étonnement.

Presque tout, sur ce bas-relief, revêt une sécheresse et une monotonie qui ne peut échapper à personne : la composition de la scène, la pose des personnages, les figures à peu près identiques, le geste des mains et la « tournure » des pieds ; les deux pieds de chaque apôtre debout dans la partie inférieure du relief sont en effet tournés l'un vers l'autre d'une manière bien peu naturelle ; mais, en revanche, ils sont exécutés avec une dextérité surprenante et les proportions sont vraiment bonnes, bien meilleures même que celles des pieds des fameux apôtres du Musée de Toulouse qui comptent pourtant parmi des œuvres excellentes.

Tous les personnages, sauf deux, sont désignés par les inscriptions suivantes, gravées sur les nimbes. Nous les donnons telles que nous les avons lues et non telles qu'elles devraient être. Quelques lettres sont très difficiles à déchiffrer ; plusieurs sont enclavées dans d'autres lettres, et le sculpteur n'a pas toujours eu la place d'écrire correctement *(fig. 12)*.

1. MARIA.
2. IACOBVS FRATER DOMINI.
3. MAGNVS SANCTVS PAVLVS.
4. SANCTVS IOANNES.
5. SANCTVS PETRVS VIOSTOLVS.
6. ANDREAS FRATER SIMONIS PETRI.
7. Pas d'inscription.
8. //// MAS VNVS DE XII.
9. SACTUS PHILIPPVS.
10. BARTOLOMEVS.
11. IACOBI MINORIS.
12. SANCTVS MATEVS.
13. Pas d'inscription.

GALERIE MÉRIDIONALE.

Le bas-relief juxtaposé au précédent et encastré sur la même pile représente l'As-

Fig. 13. — Chapiteau, cloître du rez-de-chaussée.

cension. L'arc en plein cintre inscrit une tête de Christ hissant de nuages, supportés par deux anges. Au-dessous, dans la partie

limitée par les colonnettes, deux rangées d'apôtres debout, comme sur le bas-relief voisin. Saint Pierre, tenant une clef de la main gauche, est le seul personnage qui ait une inscription sur son nimbe : SANTVS PETRVS APOSTOLVS. La Sainte Vierge est devant lui, dans le rang supérieur des apôtres. Et déjà nous terminons cette description d'une brièveté singulière ; nous n'avons aucune raison, il nous semble, de nous étendre davantage sur un relief qui, sauf de menus détails, est tout à fait de même genre que le précédent, pour la distribution des personnages, les poses et la facture.

Il est à Silos quelques chapiteaux à motifs très communs tant dans l'antiquité qu'au moyen-âge, nous voulons dire les animaux devorant d'autres animaux ou simplement juchés sur leurs dos ou sur leurs croupes. Le N° 22 de la galerie méridionale en est un exemple ; il nous montre des oiseaux dépeçant des quadrupèdes à longues oreilles *(fig. 13)*.

Bien supérieur est cet autre chapiteau que nous aimons à rapprocher tout de suite du précédent *(fig. 14)* en raison du sujet qui décore sa corbeille. La franche disposition des masses, la vigueur de l'exécution qui n'exclut pas la finesse des détails, puis le haut relief qui dessine si bien les lions et les tiges feuillues en font une œuvre remarquable parmi tant d'autres sculptures du moyen-âge qui traduisent des modèles analogues. Le tailloir est parfaitement digne de son support, grâce au rinceau, superbe d'aisance, de simplicité et de largeur, qui longe le cavet. Les feuilles à grosses nervures arrondies qui se recoquillent sur elles-mêmes et produisent

Fig. 14. -- Chapiteau, cloître du rez-de-chaussée.

d'autres feuilles plus petites sont de même dessin que bien des feuillages fantaisistes des manuscrits du XIIe siècle. Nous avons copié un grand nombre de ces derniers à la Bibliothèque Nationale et ailleurs.

Dom E. Roulin.

(A suivre.)

Le culte de saint Denis et de ses Compagnons.

(Suite) (1).

V

L'ORATOIRE DE LA VIERGE OU LA CHAPELLE CAROLINGIENNE D'HILDUIN, ÉDIFICE EXTÉRIEUR.

NOUS devons à la clairvoyance de M. Léon Levillain la bonne fortune d'être en situation de discuter la fondation d'Hilduin qui avait été trop oubliée jusqu'ici, et d'examiner la place qu'elle a occupée dans la basilique. C'est à lui que revient le mérite d'avoir ramené l'attention sur cette addition dont les historiens n'avaient pas suivi les destinées et qui, croyait-on, avait dû être emportée par le temps, comme la chapelle funéraire des Valois, les églises du pourtour nommées Saint-Michel du Charnier, Sainte-Geneviève et Saint-Barthélemy. L'idée et la tentation de résoudre le problème ne pouvaient éclore que dans l'esprit d'un érudit vivant dans un contact étroit avec les diplômes de l'abbaye et les écrits de Suger.

L'abbé Lebeuf lui-même, au moment où il rassemblait les matériaux de son *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, n'a pas pris soin de faire une enquête sur l'état intérieur du chevet de la basilique, il se contente de nous rapporter l'opinion commune sans la contrôler (2). « On dit que l'oratoire d'Hilduin existe encore, mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'il reste une crypte, rebâtie autrefois par Suger, aux pieds du tombeau de saint Denis ».

En constatant la survivance de l'*oratoire de la Vierge*, c'est ainsi que j'appellerai désormais la chapelle d'Hilduin, M. Levillain s'est demandé si la basilique elle-même élevée par Pépin n'aurait pas échappé, elle aussi, aux incendies et aux coups des Barbares, et en rapprochant les textes du résultat des fouilles pratiquées dans la basilique, il a été amené à nous proposer une restitution de la basilique telle que l'aurait conçue l'architecte de Pépin le Bref. Sa thèse est vraie dans son ensemble, il a raison de penser que la plus grande partie de l'édifice du VIIIe siècle subsistait quand Suger entreprit de donner de l'extension au sanctuaire, il ne faiblit qu'en essayant de rendre compte de l'agencement des parties intérieures et en niant l'existence de toute modification intermédiaire entre le VIIIe siècle et le XIIe.

Notre divergence d'opinion porte sur un point intéressant à examiner, elle touche la question de savoir si le chevet de la basilique carolingienne était assez allongé pour recevoir dans son périmètre une annexe, comme l'oratoire de la Vierge, sans entraîner un remaniement de l'enceinte, ou si cette annexe était extérieure dans les conditions où se trouvent à peu près les chapelles absidales bâties sur l'axe principal après le Xe siècle. M. Levillain ne s'est pas expliqué assez longuement sur la fondation d'Hilduin, en 832, ni sur la manière dont l'incorporation dans la basilique s'est opérée à une époque ou à une autre. La solution du problème n'est pas indifférente, car s'il est prouvé que le *martyrium* et l'oratoire de la Vierge étaient sous la même couverture en 1140, il faudra nécessairement en conclure que l'enveloppe du chevet a été remaniée entre 832 et 1140.

1. V. 1re partie, 1908, p. 361 ; 2e partie, 1909, p. 80.

2. Voir l'édition Cocheris si bien annotée. Paris, 1883, t. I, p. 496.

Il ne suffit pas d'indiquer que l'oratoire de la Vierge existe toujours et qu'il occupe le fond du chevet de la basilique, il faut aussi expliquer par suite de quelles circonstances il se trouve sous le même toit que le *martyrium*, c'est-à-dire dans une position insolite, car il n'est pas régulier de rencontrer un oratoire là où tous les plans de basiliques, en possession du corps de leur patron, placent son martyrium ou sa confession. Il a fallu un événement important comme un accroissement de la basilique pour opérer ce bouleversement d'habitudes, il faut donc supposer une période où cette annexe fut d'abord établie en dehors de l'enceinte bâtie par Pépin, puis une autre où elle fut englobée dans un agrandissement.

Essayons de convaincre le lecteur que la chapelle d'Hilduin fut un édifice isolé, en 832, lors de sa construction et qu'avant les travaux de l'abbé Suger elle était incorporée à la basilique, et nous aurons réussi à prouver que le chevet de Pépin n'existait plus au XIIe siècle.

Les règles liturgiques voulaient que la dévotion se manifestât envers les Saints par une agglomération serrée de sanctuaires et d'autels, et quand la place manquait à l'intérieur, on formait une couronne d'édifices dans les alentours. Les pieds des sarcophages des saints patrons étant tournés avec le reliquaire contre le fond de l'abside, à l'orient, Hilduin érigea une chapelle dont la porte occidentale était à proximité du chevet, c'est pourquoi les textes disent que la fondation d'Hilduin était faite *ante pedes martyrum*. Cette addition n'était pas une fantaisie, elle était conforme à des usages que nous retrouverons ailleurs (1).

1. Léon Maître, *Les premiers mon. de la Gaule chrétienne*, 1re liv., p. 81.

A Dijon, l'oratoire de la Vierge était bâti sur le même axe que Saint-Benigne, à 25 m. du chevet et put être réuni dans la suite. La chapelle d'Hilduin devait être séparée de la basilique par un passage qui permettait d'y accéder ; elle fut dédiée spécialement à la Vierge et eut pour patrons secondaires saint Jean-Baptiste, les Apôtres, les Martyrs et tous les saints. Elle n'est pas désignée exactement par Louis le Débonnaire dans le diplôme de 833 où il rappelle les fondations pieuses de l'abbé Hilduin, il se sert du mot *ecclesia* qui est trop prétentieux (1).

Hilduin lui-même en a parlé dans une de ses lettres, mais il se sert d'une autre expression que nous trouverons plus juste quand nous verrons plus loin ce qu'est devenue *l'église* prétendue. Il emploie le mot de *crypte* (2). Les deux termes peuvent d'ailleurs se concilier, car il est fort possible que l'édifice ait eu deux étages comme la *Sainte-Chapelle* de saint Louis. Nous insistons sur cette fondation d'Hilduin parce qu'elle existe toujours et aussi par ce motif qu'elle a exercé une influence sur la grandeur du sanctuaire adoptée par Suger dans ses travaux de reconstruction.

Elle sert aujourd'hui d'enfeu aux restes de Louis XVI et de Marie-Antoinette. Voici comment nous établissons sa survivance à travers toutes les reconstructions.

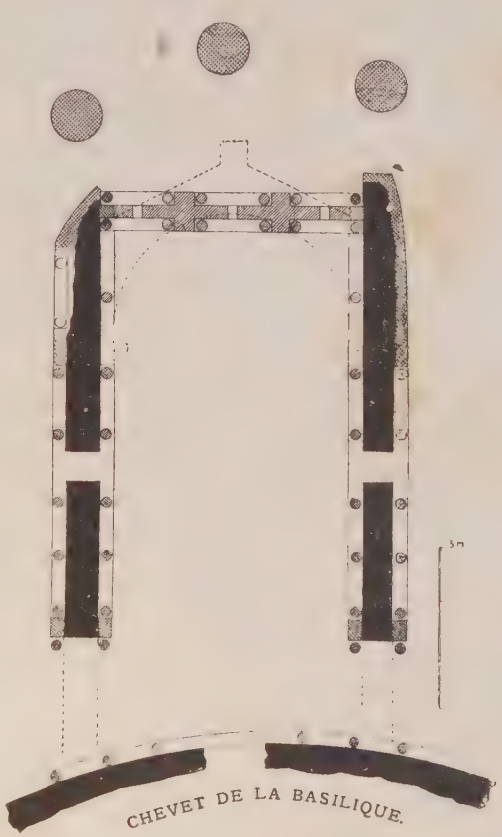
Notons d'abord les éclaircissements que nous fournit l'expression *ante pedes* dont le sens rituel a échappé à M. Levillain : elle correspond à un autre terme, *ad caput*, qu'on rencontre souvent dans les anciens auteurs,

1. « Ecclesiam ante pedes eorumdem beatissimorum martyrum » (Félibien, *Hist. de l'abb. royale de Saint-Denis*, pièces justif., 57). Paris, 1706, in-f°.

2. « Ego licet indignus non qualem debui nec quantam cupii sed quam potui *criptam ante pedes* sanctissimorum martyrum nostrorum ad laudem et gloriam nominis Domini..... ædificavi. » *Ibidem*, p. 56.

mais elles n'ont pas un sens absolument rigoureux. On pouvait honorer le tombeau d'un saint en érigeant un autel du côté de l'orient pourvu que le monument fût à proximité du mur que touchaient les pieds. Grégoire de Tours se sert des mots *ad pedes Beati* pour désigner le vestibule extérieur de la basilique de Saint-Martin où se passaient des scènes violentes, du côté de l'Est [1]. Quand l'auteur de la vie de saint Loup, évêque de Sens, nous parle de son humilité et de sa vénération pour sainte Colombe, il se sert de la même expression pour nous indiquer le lieu de sa sépulture. Son tombeau fut placé *sous la gouttière*, contre les pieds de la bienheureuse [2].

Je suis donc convaincu que, dans le principe, la fondation d'Hilduin en l'honneur de la Vierge était une construction extérieure, et que son incorporation à la basilique de Saint-Denis est la conséquence d'une extension du chœur dont la date est à chercher, de même que l'allongement du sanctuaire de l'église de Saint-Mathias de Trèves obligea l'architecte à comprendre dans son périmètre un ancien enfeu des évêques, élevé à l'orient de la basilique, contre les pieds des saints Euchaire et Valérien. L'isolement pour lequel je plaide, est dans la tradition, et il est aussi démontré par les faits pour les observateurs qui prennent la peine d'examiner les murs d'enceinte du caveau central renforcés d'arcatures. Après les petites baies, vient une grande arcade jetée par les mêmes ouvriers au-dessus du passage fermé par la porte de bronze; or, ce passage est un témoin de l'espace vide qui sépara toujours les deux édifices souterrains. Rien ne nous autorise à croire qu'il y aurait eu rupture au XIe siècle, quand la combinaison des arcatures fut adoptée. Un témoin en place dans l'embrasure de la porte prouve que le système des arcatures se prolongeait dans le passage intermédiaire.



Crypte de Saint-Denis ou oratoire de la Vierge.
(Plan dressé par M. Lefèvre-Pontalis.)

Nous n'agitons pas là une question oiseuse, nous dissipons les erreurs qui nous empêchent de voir la vraie forme du chevet carolingien, la place exacte qu'occupait le martyrium dans tous les sanctuaires connus. Si nous acceptions l'hypothèse de M. Levillain, nous adopterions un plan de basilique presque inconnu des générations du IXe siècle et nous serions en dés-

1. « Nam sæpe cædes infra ipsum atrium quod ad pedes Beati extat, exegit. » *Hist. eccl. Francorum*, Lib. VII.

2. « Sepultus est in stillicidio ecclesiæ S. Colombæ ad pedes beatæ martyris cujus memoriam vivus piissime coluerat. » (*Gallia christiana*, XII, col. 8.)

accord avec le témoignage de Suger qui se plaint plusieurs fois de l'exiguité du sanctuaire ancien, quand il s'excuse d'avoir touché aux constructions de ses prédécesseurs. Il précise les faits en nous racontant les scènes de tumulte tragi-comiques qui se passaient les jours consacrés à la vénération des reliques de la Passion de N.-S. La presse était telle que les femmes, écrasées comme dans un pressoir, poussaient des lamentations et des gémissements à fendre l'âme; elles étaient soulevées presque sur les têtes et emportées mourantes dans les champs d'alentour, pendant que les religieux, de leur côté, terrifiés par la poussée de la foule, s'esquivaient par les fenêtres avec les reliques (1).

On ne sera pas surpris de cet encombrement quand on saura quel était le mobilier du chœur et son agencement. Tout à fait en avant, près du transept s'élevait l'autel des choristes, le dos tourné vers les fidèles, à côté, le coffre aux offrandes *gazofilacium*, puis le tombeau apparent de Charles le Chauve, puis dans le fond, l'autel principal érigé juste au-dessus de l'endroit où s'élevait, dans le sous-sol, le reliquaire des martyrs.

Le récit des difficultés à vaincre pour obtenir un agrandissement de superficie nous a été conservé par Suger. Lorsque le moment fut venu de régler les niveaux du dallage, les ouvriers se trouvèrent en présence d'inégalités dont la cause est intéressante à noter. Il nous apprend que le dallage du chœur était porté par deux voûtes d'inégale hauteur sous les pieds : celle qui recouvrait la châsse des Martyrs et une autre qui était plus basse. Suger constate le fait sans l'expliquer, sans nous dire par quel concours de circonstances les deux cryptes, se trouvent bout à bout, sans faire la moindre allusion aux efforts qu'il aurait pu faire pour conserver les deux voûtes en les renfermant dans les limites du nouveau plan. Son silence à cet égard est significatif, car il est prolixe sur d'autres détails moins importants que celui-là. J'en conclus qu'il a profité d'une situation antérieure qu'il a subie parce qu'elle concordait avec ses projets d'agrandissement.

Quelle était cette seconde voûte qui arrêtait son nivellement?

C'était celle de *l'Oratoire de la Vierge* érigé par Hilduin contre le chevet de la basilique et qu'un abbé inconnu, du XIe siècle, avait englobée dans un travail d'agrandissement. Impossible de traduire autrement ce passage quand on sait que la fondation d'Hilduin était à proximité du tombeau de saint Denis et qu'elle n'était pas antérieure à 832. Celle-ci, débarrassée de son étage supérieur pour être incorporée au plan d'agrandissement, devint l'estrade du tombeau et de l'autel de saint Denis pour obéir aux usages de l'époque de Suger, et la voûte du martyrium, qui par sa hauteur masquait la seconde et nuisait à l'exposition, fut abaissée et réduite à l'état de marchepied pour supporter un palier et deux escaliers destinés aux visiteurs qui seraient admis à toucher les reliquaires des martyrs. Le but de Suger était atteint : on pourrait désormais apercevoir de loin l'exposition des reliques (1).

1. « Fratres, nullo divertere habentes, per fenestras cum reliquiis multoties effugerunt. » (Suger, *De consecratione*, n° 2).

1. « Consulte siquidem decretum est illam altiori inæqualem quæ super absidem SS. dominorum nostrorum corpora retinentem operiebat, *removeri voltam usque ad superficiem cryptæ* cui adherebat, ut eadem crypta superioritatem sui accedentibus per utrosque gradus pro pavimento offerret, et in eminentiori loco sanctorum lecticas adventantium obtutibus designaret. » (*De consecratione*, C. 4. Éd. Lecoy de la Marche.)

Les conséquences de ce changement sont toujours visibles : la superficie du sanctuaire est partagée en deux parties bien distinctes : l'avant-chœur, où se trouve le maître-autel dont le niveau n'est guère au-dessus du dallage du transept, et le fond du chevet sensiblement, plus élevé, auquel on accède par deux escaliers latéraux qui vous portent sur l'extrados de l'oratoire souterrain de la Vierge.

VI

INCORPORATION DE L'ORATOIRE DE LA VIERGE DANS LE CHEVET AU XIe SIÈCLE.

CRÉATION DU DÉAMBULATOIRE SOUTERRAIN AU XIIe SIÈCLE.

Le martyrium de Saint-Denis se trouvait bien amoindri dans la situation où nous venons de le montrer, il parut encore plus inconvenant lorsque le goût des belles églises à double étage se répandit partout ; il ne serait pas surprenant qu'on eût essayé de reconstruire le chevet et d'augmenter sa longueur dès le XIe siècle pour donner à la basilique son caractère conventuel. Les transformations dont les soubassements portent l'empreinte dans le sous-sol, sur les parois de l'oratoire de la Vierge, semblent indiquer qu'en les conservant, on avait le dessein de les adapter aux fondations d'un chevet plus profond que celui de Pépin. Cette supposition, loin d'être chimérique, m'est suggérée par les nombreux exemples de revêtements pratiqués dans les églises du Moyen-Age pour utiliser les murs trop faibles. Je citerai surtout l'exemple de la crypte de Sainte-Radégonde de Poitiers dont l'enceinte a été portée à $4^{m},80$ d'épaisseur au XIe siècle. Les arcatures qui ornent les parois voisines du tombeau, dans la cella, sont établies pour dissimuler l'épaisseur des murs. Dans la crypte de Saint-Aignan d'Orléans, qui est encore de la première moitié du XIe siècle, on voit aussi des arcatures avec des chapiteaux finement sculptés qui pourraient bien jouer le même rôle. Dans tous les cas, leur existence démontre que ce système de décoration était connu et pratiqué avant le XIIe siècle et qu'on aurait tort de condamner l'opinion qui veut dater les arcatures de Saint-Denis de l'époque antérieure à Suger.

Il est à remarquer que, dans la crypte de Saint-Denis, elles ont une double fonction : c'est tout à la fois un système de décoration et plus encore un artifice destiné à supporter un doublage, un renforcement de mur qui permet à l'architecte de ménager les ouvertures de l'édifice préexistant qu'il veut utiliser. On voit bien, en effet, du côté du nord, une fenêtre ancienne encadrée dans le tableau d'une arcature qui aurait forcément été obstruée si l'architecte avait eu recours à un mur plein, accolé contre le mur antérieur. Du côté du midi, nous pourrions observer la même application si Suger n'avait pas été obligé de faire un remplissage épais afin de rectifier la déviation d'axe de l'édicule d'Hilduin et sa maigreur par rapport au grand hémicycle. Dans l'intérieur de la cella, les parois sont également ornées du même système d'arcature qui a dû être employé pour supporter les assises horizontales de la voûte en berceau. C'est donc un double revêtement.

Qui nous dit que le but de l'emploi des arcatures extérieures n'a pas été d'établir des pieds-droits ou des appuis sous les assises supérieures qui montent au sommet et forment deux fois des voûtes en berceau ? Je ne sais quelle est la date de celles que nous voyons et qui sont traversées par des colonnes rondes très puissantes, mais je

suis persuadé qu'elles succèdent à d'autres voûtes en berceau, si celles-ci sont jeunes.

Étant donné le prix qu'on attachait à la conservation du caveau d'Hilduin pour agrandir sans doute la confession de Saint-Denis, on peut présumer que l'architecte du XIe siècle conçut le projet de faire un couloir autour de l'enceinte pour conduire les pèlerins à l'arrière-chevet, soit à une *fenestella*, soit à une porte d'accès. Cette ouverture de l'orient était devenue presque indispensable par suite de l'étranglement du couloir de l'ouest dont nous avons parlé à propos de la *cryptula*, et à cause aussi de l'obscurité qui régnait autour de l'entrée primitive du caveau. Il y avait un culte quelconque installé dans l'oratoire de la Vierge, il fallait donc que la circulation des pèlerins fût assurée par un couloir un peu large.

On ne comprendra la succession des transformations dont je parle qu'en jetant les yeux sur le plan du chevet. On y verra d'abord que la clôture du *martyrium* décrit une courbe bien plus large et occupe un espace plus grand que la seconde crypte, et ensuite, que l'axe de cette dernière ne continue pas la ligne droite de l'axe du caveau antérieur ; loin de là, il dévie fortement vers le nord, si sensiblement que, malgré les corrections, il a laissé son empreinte sur la construction définitive du chevet. Les visiteurs d'aujourd'hui ne manquent pas de remarquer que la basilique de Saint-Denis ne présente pas un plan rectiligne et, quand ils ignorent les circonstances qui ont déterminé les reprises, ils s'empressent d'y voir une intention symbolique.

En réalité, les bizarreries de construction de l'étage inférieur et du plan d'ensemble s'expliquent uniquement par la question d'adaptation d'un édifice ancien, bâti en dehors de la basilique, à un chevet nouveau qui devait suivre la ligne générale de la basilique et englober la surface des deux caveaux dans son périmètre. L'auteur du projet d'agrandissement que je fais vivre au XIe siècle, n'a pas eu l'ambition de créer un déambulatoire comme celui que nous voyons, il aurait créé une nouveauté qu'il est plus juste de réserver à Suger, il n'a visé, ce semble, qu'à s'appuyer sur la crypte d'Hilduin pour allonger son chevet, c'est pourquoi il a pris la peine de renforcer les murs. Le couloir dont on voit les traces à l'étage inférieur n'entraînait pas nécessairement la création d'un déambulatoire supérieur autour du sanctuaire, il a pu être destiné à contrebuter simplement l'élévation du chevet. Il était sans doute couvert d'un comble comme les couloirs de Saint-Philbert de Grandlieu et de Saint-Germain d'Auxerre édifiés au IXe siècle.

La succession de ces combinaisons architecturales n'a pas échappé aux yeux clairvoyants et d'ailleurs exercés de Viollet-le-Duc, qui traduit ses impressions de la façon suivante : « Au commencement du « XIe siècle (c'est-à-dire avant Suger), une « cinquième église s'éleva sur ses ruines. « Si aucun auteur ne parle de cette cons- « truction, *les restes en sont parfaitement* « *visibles* dans la crypte disposée sous le « sanctuaire actuel : ils consistent dans une « ordonnance de colonnettes avec chapi- « teaux grossièrement sculptés portant une « arcature qui décore les parois intérieures « et extérieures de la crypte centrale [1] ».

Ailleurs, il ajoute : « On voit très distinctement dans l'étage inférieur comment les constructions de Suger furent soudées au reste de la crypte carolingienne, comment celle-ci fut tranchée et raccourcie vers

1. *L'église impériale de Saint-Denis*, p. 302. (Revue archéologique de 1861.)

l'est ; comment pour élargir le sanctuaire on posa des piliers intérieurs autour de cette crypte et comment, pour profiter des massifs de l'*abside de Dagobert ?* qui dès lors servirent de fondations, ce sanctuaire fut encore élargi vers le transept [1] ».

Pour bien faire comprendre sa pensée, Viollet-le-Duc compare l'état de Saint-Denis au sous-sol d'une église connue, et il a soin de prendre la cathédrale d'Auxerre qui, de l'avis des archéologues compétents, est bien datée du XIe siècle [2]. Sa cella centrale et intérieure est pourtournée par un déambulatoire avec absidiole dans l'axe. « La crypte de l'église abbatiale de Saint-Denis présentait les mêmes dispositions *dès avant la reconstruction entreprise par Suger ;* l'illustre abbé les conserva en rebâtissant le rond-point et ajouta de vastes chapelles au déambulatoire pourtournant le *martyrium* auquel il laissa sa forme primitive ». Il ajoute entre parenthèses : « Le martyrium de Saint-Denis date du IXe ou du Xe siècle [3] ». Il est évident, par ces derniers termes, que Viollet-le-Duc ne connaissait qu'une crypte, celle d'Hilduin, et qu'il ne soupçonnait pas la préexistence du véritable *martyrium* sous l'avant-chœur.

Néanmoins, ses impressions sur l'état des lieux antérieur au XIIe siècle sont précieuses à recueillir ; elles sont d'un homme du métier qui savait voir, et nous expliquent pourquoi les bas-côtés de la crypte, bâtie sans aucun doute par Suger, sont reliés à l'enceinte du caveau central par des voûtes aussi incorrectes. Il a saisi que Suger n'avait pas tout fait dans le sous-sol pour soutenir son déambulatoire supérieur et qu'il s'était résigné à commettre des irrégularités afin de montrer aux pèlerins que ses prédécesseurs avaient travaillé à la conservation de la chapelle d'Hilduin en la décorant d'arcatures dont la vue était ménagée par son système de supports en forme de colonnes cylindriques. Son jugement sur l'existence d'un déambulatoire contemporain des arcatures est confirmé par les lignes de fondations qu'il a rencontrées dans ses sondages et qui figurent dans son plan sous la lettre b [1].

Les plans qu'on a publiés jusqu'ici pour le sous-sol de la basilique sont fautifs, leur inexactitude a sauté aux yeux de M. Lefèvre-Pontalis dès qu'il a voulu les comparer avec la réalité. Il a constaté notamment que le mur du fond (circulaire sans doute) n'existait plus et qu'il avait été rompu pour y disposer les colonnes du rond-point, puis remplacé par un mur droit soutenu par quatre pilastres accolés en dedans et en dehors.

La porte que Lenoir a figurée sur son plan rappelle celle qui fut percée en 1793, par les violateurs des tombeaux. Il a commis une faute en prolongeant les murs vers l'ouest jusqu'à l'hémicycle du chevet inférieur de la basilique de Pépin, car il est prouvé qu'il y avait un espace libre entre les deux édifices. Il est facile de s'en rendre compte en ouvrant la porte de bronze qui conduit dans le passage que Louis XIV a fait clore, le jour où il a établi la sépulture des Bourbons dans cette chapelle d'Hilduin ; il n'a pas créé une nouveauté, il s'est simplement servi d'une ouverture antérieure dont l'âge est parfaitement marqué par la grande arcade qui la surmonte, arcade qui est de la même époque que les petites arcatures voisines. Il est possible que les fenêtres en meur-

1. *Ibidem*, p. 303.
2. Viollet-le-Duc a le tort de vieillir cette cathédrale en disant qu'elle est du IXe ou Xe siècle.
3. *Dictionnaire d'architecture*, IV, 452.

1. *Ibidem*, verbo *transept*.

trières que Lenoir a indiquées dans le chevet de la plus grande crypte et celle qu'il place au milieu, sur l'axe, ne soient pas des suppositions de sa part. Lenoir s'est promené dans l'édifice avant et pendant l'exécution des travaux d'appropriation, il a pu observer les murailles, les reprises et noter la place des ouvertures aveuglées dans le sous-sol.

Le plan de M. le baron de Guilhermy est absolument différent du précédent ; il ne figure qu'une seule et unique crypte qui se prolonge au-delà de l'hémicycle de la crypte occidentale, et nous montre des couloirs et des caveaux pratiqués à travers des massifs de maçonnerie dont l'accès paraît difficile (1).

Ces différences étranges s'expliquent ainsi. Le premier a dégagé le plan des cryptes de tous les accessoires pour nous les faire voir dans leur aspect primitif, tandis que le second comprend une grande partie des transformations opérées par l'architecte Debret, qui rêvait de faire de ce sous-sol le dépôt général de tous les tombeaux de la basilique.

Le monument qu'on nomme la crypte de Saint-Denis est un assemblage de trois édifices ; il renferme non seulement le *martyrium* de Saint-Denis, remplacé par le caveau impérial, et l'oratoire de la Vierge fondé par Hilduin, mais encore le déambulatoire à double nef créé par Suger au XIIe siècle avec sept chapelles rayonnantes pour soutenir le déambulatoire supérieur du chœur. A voir les puissantes colonnes qui soutiennent les voûtes d'arêtes et les doubleaux et les arcs d'ogives qui les encadrent, on dirait qu'aucune main n'a eu besoin d'y toucher depuis le XIIe siècle, et cependant, il est avéré qu'un certain nombre de colonnes ont dû être reprises par la base cent ans après la mort de Suger. La pierre que le grand abbé avait employée était trop tendre pour résister au poids qu'elle devait porter. Avant de rebâtir le chœur dans le style du XIIIe siècle, P. de Montereau fut obligé de changer la plupart des colonnes qui forment le rond-point sur deux rangs, et de vérifier les supports correspondants dans la crypte. C'est pour cela que vous rencontrerez dans ces déambulatoires du XIIe siècle, des chapiteaux à crochets sur quatre colonnes, deux au Nord et deux au Midi.

Malgré les autels que Suger avait érigés dans les sept chapelles rayonnantes, la crypte resta déserte jusqu'au XVIIe siècle, les tombes royales prirent toujours leur rang dans l'église supérieure avec toute la pompe qu'on connaît. Sous Louis XIV, la mode des tombeaux somptueux perdit sa faveur ; ce prince décida que les cercueils des Rois et des princes de la famille royale seraient déposés dans l'ancienne chapelle de la Vierge, après avoir passé par le *caveau des cérémonies*, bâti exprès sous l'avant-chœur. Il fit murer le passage réservé libre à l'ouest et ne garda que l'entrée voisine du maître-autel. Au lieu de s'en servir, les Révolutionnaires, violateurs impies des sépultures, préférèrent percer une nouvelle entrée à l'extrémité du chevet, dans l'axe, entrée qui fut conservée sous l'Empire et décorée de vantaux de bronze. Viollet-le-Duc a cru convenable de fermer cette baie et de rouvrir le passage où est la porte de bronze actuelle. C'est lui qui s'est aussi efforcé, autant qu'il l'a pu, de réparer toutes les bévues et les fantaisies de l'architecte Debret qui eut pendant trop longtemps, 1816-1846, la direction omni-

1. Voir aussi à la *Bibl. Nationale* les deux vol. de notes laissées par M. le baron de Guilhermy (Nouv. acq. fr. 6121). On y trouvera une esquisse de plan, différente du plan qu'il a publié dans sa monographie.

potente des travaux de restauration. Il s'était mis en tête de rassembler tous les tombeaux qu'on lui amenait dans la crypte, et, pour augmenter le nombre des places, il avait imaginé d'accoler, contre l'enceinte du caveau central, des niches qui masquaient les arcatures en trop d'endroits. On lui reproche aussi d'avoir retouché la décoration presque partout, trop gratté les surfaces et fermé les anciennes descentes pour les remplacer par des escaliers très larges qu'il établit à l'extrémité des bras du transept. Il est vrai que Lenoir, avant 1816, avait déjà causé du désordre en emportant certains chapiteaux des arcatures qu'il a fallu replacer au hasard. Viollet-le-Duc assuma la tâche honorable de corriger les erreurs les plus grosses en replaçant les tombeaux à l'étage supérieur et en s'appliquant à rendre au monument la physionomie qu'il avait au XIIIe siècle. La seule innovation qu'il ait faite, à la demande de Napoléon III, c'est la construction d'un caveau funéraire sous l'avant-chœur avec entrée dans le transept.

Je devais énumérer cette série de changements et d'additions pour aider le lecteur à comprendre la diversité des trois plans qu'on a publiés pour la basilique de Saint-Denis, et à saisir la part d'initiative qui revient à Suger dans la construction du chevet.

Léon Maître.

Mélanges.

Inauthenticité de peintures de l'École colonaise.

Le numéro de février de la *Zeitschrift für christliche Kunst* est consacré tout entier aux suites d'un événement, presqu'insignifiant en apparence, mais en réalité très important pour l'histoire de la peinture colonaise : le nettoyage de quelques panneaux du célèbre retable de Sainte-Claire, qui orne le maître-autel de la cathédrale de Cologne.

Tous les manuels mentionnent les peintures de ce retable. Des vingt-quatre scènes de la vie du Christ qui s'y déroulent, dit l'*Histoire de l'art* d'A. Michel, « six « surtout attirent l'attention. Tandis que « dans les autres le style et le sentiment « traditionnalistes prédominent, en elles « point l'aube délicate d'un sentiment nou- « veau » (t. III, p. 245).

Or, on a découvert, la presse quotidienne l'a d'ailleurs déjà annoncé, que le retable tout entier et les scènes de style nouveau en particulier (elles se rapportent à l'enfance du Christ), ont été complètement remaniés par des repeints modernes. Le fait est prouvé par le récent nettoyage, entrepris avec toutes les garanties désirables par l'artiste-peintre M. Fridt. A la suite de cette découverte, il semble que la Madone à la fleur de pois, du musée Wallraf Richartz, qui exprime « mieux que toute autre la douceur de l'art colonais », est à rayer, elle aussi, de la liste des œuvres du moyen âge et à ranger parmi celles du XIXe siècle.

M. le chanoine Schnütgen, qui annonce cet événement (t. XXI, 1908/9, col. 321-322), laisse d'abord la parole à M. Firmenich-Richartz, un des meilleurs connaisseurs de l'ancienne peinture colonaise (*Zur Wiederherstellung des Clarenaltares*, col. 323-346, 2 pl. et 3 fig.).

Le retable présente une grande unité dans l'ordonnance et la suite iconographique des scènes. Toutefois, dès avant le milieu du XIXe siècle, on y avait distingué la main de deux maîtres de grand talent : l'un, au style plus sévère et non sans grandeur, a plus de raideur dans les attitudes et moins de variété dans les expressions. L'autre remplace plus fréquemment le trait par la gradation des teintes, il est plus dégagé, ses mouvements sont plus souples, ses expressions plus douces. Il paraissait être davantage sous l'influence des grands mystiques allemands du moyen âge.

Tous les deux semblaient appartenir à la seconde moitié du XIVe siècle. Le plus récent dénotait une époque, où un réalisme à ses débuts produit une détente dans l'art colonais.

On savait que ce maître avait « travaillé » l'œuvre de son prédécesseur. Mais c'est seulement dans le plein éclairage de l'atelier et au cours du travail de nettoyage que l'on a pu déterminer la mesure de son intervention. Les contours, les expressions, les attitudes, tout a parfois été modifié dans l'œuvre primitive avec un art consommé et un style impeccable.

L'importance des remaniements en même temps que la fidélité relative à l'œuvre d'un prédécesseur, est déjà un fait étrange, s'il doit s'agir d'un travail presque contemporain de l'original. Mais l'état de conservation des couleurs a prouvé sans réplique aux yeux des connaisseurs que les repeints sont en réalité une œuvre moderne. Des couleurs appliquées sur l'original, fût-ce un

demi-siècle après sa confection, se seraient dans la suite des temps fondues avec les couleurs anciennes, pour ne plus former qu'une seule couche avec elles. On n'aurait plus réussi, comme c'est le cas, à les détacher les unes des autres et les couleurs anciennes ne seraient pas apparues, dures et ternies, sous les repeints relativement frais qui les recouvraient.

Reste à déterminer vers quelle époque l'œuvre a été refaite.

Le retable fut transporté dans une chapelle du dôme de Cologne, après que l'église conventuelle de Sainte-Claire à Berlich, auquel il appartenait, eut été démolie (1804). Il était encore en mauvais état en 1841. Cependant d'après une description de Passavant, l'œuvre devait déjà avoir subi des retouches en 1831. Parmi les peintres très en vue alors à Cologne on cite un gantois, Antoine Laurent, qui restaura quelques tableaux de la collection communale en 1827-1829, et dont la veuve reçut en 1861 un paiement de 400 taler pour restauration de peintures de la chapelle Saint-Jean, dans laquelle le retable était conservé [1]. Le maître ancien Wilhelm von Erle, dont on citait le nom à propos du retable, est connu par des documents sûrs. Il travailla notamment à l'hôtel-de-ville de Cologne en 1370. Or, en 1859, on a découvert dans cet édifice des restes de peintures du XIVe siècle. Il n'est pas téméraire de les lui attribuer. Ces peintures sont bien de même style, et paraissent être de la même main, que celles qui apparaissent dans les panneaux nettoyés du retable de Sainte-Claire. C'est bien encore le style du XIVe siècle, par le groupement subordonné aux architectures, par une certaine raideur d'attitude, par ces draperies dont les plis en courbes elliptiques paralèlles font abstraction du corps qu'ils recouvrent. Cependant dans les deux œuvres on observe déjà quelques concessions à des idées nouvelles, notamment dans ces ombres aux contours arrondis, qui présagent l'art plus doux et plus souple du XVe siècle.

M. Firmenich-Richartz fait des vœux pour la restauration complète du retable, qui rendra sous son vrai jour, à l'histoire de l'art colonais, un de ses plus importants documents. Ses surpeints sont à rapprocher des parties restaurées dans un retable colonais du Musée de Berlin.

L'aventure du retable de Sainte-Claire appela aussitôt l'attention sur un charmant triptyque du musée Wallraf-Richartz, que le catalogue de 1902 attribue à l'école de maître Wilhelm.

Le professeur Aldenhoven, ancien directeur du musée, n'avait jamais pu se résoudre à suspecter l'authenticité du petit chef-d'œuvre, mais la découverte récente de M. Fridt, lui-même déjà prévenu contre la Madone à la fleur de pois, donnait du corps à certains soupçons déjà anciens.

Le directeur actuel du musée, M. Poppelreuter, dont l'attention était en éveil depuis l'examen du tableau fait il y a six ans, voulut étudier la question à nouveau. Cette fois il croit devoir en rejeter sans réserve l'authenticité (*Die Madonna mit den Wickenblüte*, col. 345-352 ; 365-384). Il est vrai, M. Firmenich-Richartz ne tient pas ses arguments pour décisifs (t. XXII, 1909, col. 21-24).

Les craquelures du tableau ont bien l'aspect de celles que produit l'usage abusif du brun d'asphalte, si caractéristique notamment dans les œuvres de Hans Makart (1840-1884), et qui s'observe surtout depuis le milieu du XIXe siècle. Sous les craquelures apparaît partout un fond blanc

1. M. Poppelreuter, directeur du musée Wallraf-Richartz et M. Firmenich lui-même ne croient pas cependant que le peintre Laurent doive être mis en cause.

crayeux, bien uni et qui ne présente aucunement les fêlures caractéristiques des tableaux anciens. Les ors du tableau étaient déjà antérieurement reconnus neufs.

Les encadrements sont gauchement emboîtés et paraissent l'œuvre d'un faussaire malhabile. Les charnières sont en laiton au lieu d'être en fer. On les dirait détachées d'un meuble empire.

Puis on se demande si un artiste du moyen âge se serait évertué, non sans quelque maniérisme, à exprimer à l'intérieur du triptyque le sentiment doux et mystique de l'ancienne école colonaise, tandis qu'à l'extérieur il aurait représenté, avec une rudesse un peu crue, le réalisme naissant du XVe siècle. Le couronnement d'épines est d'ailleurs un sujet dont le choix sur le revers des volets paraît étrange. On en cite toutefois d'autres exemples (t. XXII, col. 23-24).

Quant au coloris, l'auteur n'a pas osé s'en tenir à une naïve juxtaposition de tons francs et clairs. Il a voulu fondre ses teintes au moyen d'un brun-violet un peu choquant, qui domine notamment dans le manteau de la Vierge.

Mais au moins peut-on espérer de découvrir une peinture ancienne sous la couche apparente ? M. Poppelreuter ne le croit pas. D'après lui les blancs, qui apparaissent partout sous les craquelures, ne laissent aucun espoir. Le célèbre petit triptyque dont personne, fait à noter, ne connaît la provenance, est de toutes pièces une œuvre du XIXe siècle, et le nettoyer serait le vouer à la destruction. Aussi le directeur du grand musée colonais propose-t-il tout simplement de le déplacer. Au lieu de figurer parmi les œuvres de l'ancienne école de Cologne, il irait occuper une place dans la galerie des modernes. Il y prouverait que durant la première moitié du XIXe siècle, quelque peintre de talent s'entendait à merveille à travailler dans le style du XVe siècle colonais.

Reste à examiner si, aux débuts du XIXe siècle, il se trouvait des artistes assez habiles pour exécuter le petit chef-d'œuvre. M. Poppelreuter rappelle que dès lors les frères Boisserée mettaient un grand zèle à collectionner les œuvres d'art des pays rhénans et des Pays-Bas. Dès 1810 leur collection était des plus intéressantes pour l'histoire de la peinture colonaise.

La Madone à la fleur de pois est d'ailleurs composée au moyen d'éléments variés qui se retrouvent dans des tableaux, appréciés dès avant 1830. Elle rend avec plus de douceur les formes un peu dures de maître Wilhelm ; certains tableaux westphaliens, d'autres conservés à Darmstadt ou aillleurs, présentent des particularités que reproduit l'œuvre colonaise.

Dès les premières dizaines d'années du XIXe siècle, Cologne, devenue un centre important pour le romantisme et l'art du moyen âge, comptait des artistes entendus en matière de restauration. Plusieurs travaillaient avec talent dans les styles du moyen âge. Ils s'évertuaient aussi à retrouver la technique des anciens maîtres.

Lorsque le chanoine Wallraf rassemblait encore ses collections, quelque peu en concurrence avec les Boisserée, qui étaient mieux documentés que lui, la marchandise commençait déjà à se faire plus rare et les circonstances devenaient favorables à la falsification. Il acquit la Madone à la fleur de pois vers la fin de sa vie, entre les années 1817 et 1824. En 1821 s'exécutaient sous sa direction des travaux de restauration, à la fois chez lui et à la cathédrale.

Il est possible que le tableau fut acquis comme une œuvre contemporaine et que seulement dans la suite il finit par passer

pour une peinture du moyen âge. Quant au retable de la cathédrale, rien d'étonnant à ce que sa restauration ne fût pas exécutée avec une fidélité qu'on ne s'était pas habitué à chercher à cette époque. R. M.

Nova et Vetera.

Une couronne de lumière en décor.

« APRÈS les simples lampes, les cou-
« ronnes, les croix ou les croix
« couronnées...dit le Père Cahier (1),
« la couronne de lumière était
« comme le dernier terme des efforts tentés pour
« donner au luminaire des églises une forme défini-
« tive, qui satisfît le goût populaire en fait d'art
« et de mysticisme à la fois... Le symbolisme des
« couronnes de lumière semble fixé de bonne
« heure. On avait beau champ avec les paroles
« de l'Écriture appelant Jésus-Christ *la lumière*
« *du monde*, et comme saint Jean dit que la
« Jérusalem céleste est éclairée par l'Agneau, on
« jugea que *lumière*, *église* et *couronne* étaient des
« objets au sujet desquels la contemplation ne
« pouvait risquer de s'engager trop haut.

« La couronne de lumière devint donc pour
« l'artiste et le fidèle un souvenir ou même une
« figure de la Jérusalem céleste. »

Ces quelques phrases du substantiel mémoire du P. Cahier me serviront d'introduction. Je décrirai sommairement quelques anciennes couronnes de lumière *(Vetera)* et je recommanderai, à défaut de couronnes de grande dimension en *métal*, leur reproduction en décor *(Nova)*, pour les solennités extraordinaires à l'intérieur de nos églises.

Le plus grand nombre des anciennes couronnes ont disparu pour une raison ou pour une autre : quelques-unes subsistent encore.

Dès le XIe siècle, ce mode de luminaire avait atteint son plein développement. Voici, en effet, que vers 1028 la cathédrale de Spire possédait une couronne, sur laquelle on pouvait lire ces vers (2) :

Cernitur in medio Seraphim celsissimus ordo
Eximius merito, qui presidet altus olympo ;
Et cherubim dictus clarissimus ordo secundus,
Hinc angelis similis... consistere laude Tonantis.
Cœtus et angelicus, reliquis sanctis venerandus,
Collaudat Dominum propria Deitate respectum
Formantur vero post almi quinque prophetæ,
Spem magnam nobis qui prædixere salutis,
Hinc atrio coram devotum cerne senatum
Hospitio Dominum qui sæpe recepit alendum
[(Math. XXV, 35) ;
Hinc duodenus apex, æquo discrimine judex,
Secernit justos ab iniquis igne cremandis
[(Math. XIX, 28).
Virgo, Dei genitrix, spes mundi, gloria, nutrix.
Gemma pudicitiæ, regali nata radice
Quæ regem regum generans sub tempore legum,
Virgineo verbum portasti corpore sacrum,
Istud non magnum dignanter suscipe donum
Quod Reginbaldus tibi præsul reddo misellus... etc.

La cathédrale d'Hildesheim possède encore deux belles couronnes : celle du chœur, don de l'évêque Azelin (1044-1054) et celle beaucoup plus importante de la nef, offerte par son successeur Hézilo (1054-1079).

La seconde a été reproduite par le chanoine Schnütgen (1) dans un article très documenté et illustré de quatre dessins, qui permettent d'en apprécier la beauté. La couronne a plus de six mètres de diamètre et sa circonférence est coupée par douze tourelles et douze portes de ville, garnies jadis de statuettes. Entre ses riches décorations, court la frise crénelée, comme les murs d'une ville ; elle porte une double inscription, de très beaux motifs fondus et ciselés à jour et 96 cierges.

Quatre chaînes réunies à leur sommet par une grosse boule se divisent en trois chaînes secondaires qui se relient à chacune des portes de ville : elles sont agrémentées de boules de différente grosseur. La partie inférieure des tourelles et des portes de ville aussi bien que les créneaux de la frise est ornée de gracieux rinceaux en *vernis brun*, dont on a tracé les inscriptions et dont la technique est spéciale aux orfèvres des bords du Rhin et de la Meuse.

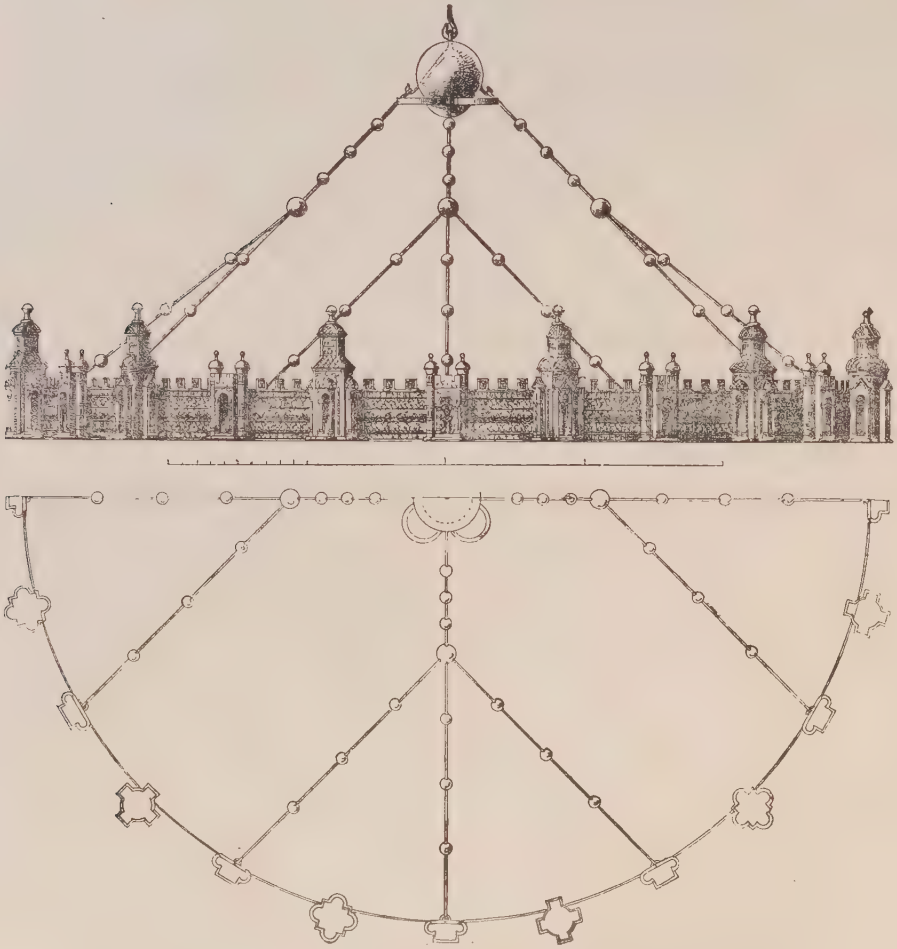
J'emprunte au *Zeitschrift* le texte de l'inscription :

En haut : Urbs est sublimis. Miris fabricata figuris.
Undique perfecta. Fidei compagine juncta.

1. *Mélanges archéologiques*, t. III, 36.
2. *Ibidem*, p. 37.

1. *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1902, p. 14.
Nous remercions MM. le chanoine Schnütgen de Cologne et Herzig de Hildesheim d'avoir bien voulu nous en prêter les clichés.

Cujus vestibulo : Vetus et novus excubat ordo.
Germine virtutum. Que mire surgit in altum.
Floribus hic vivis animarum. Curia lucis.
Ante dei faciem. Divinum spirat odorem.
Auctores operis. Toga vestit candida pacis.
Hos pater et verbum. Cives et spiritus horum.
Unus et ipse regit. Qui quod sunt ipse creavit.
In virtute sua. Solis sol lucet in illa.
Mystica discernit. Tenet. Aspicit. Omnia novit:
Et solium regni cordis locat in penetrali.
En bas : Mater justitie. Via vite. Gratia culpe.
Da pater eterne. Patris unice. Spiritus alme.
Hezilo pars oneris. Per te quoque pars sit [honoris.
Et spes atque fides. Et amoris ut actio perpes.
Hunc regat ad speciem. Det pacis visio pacem.
Ut prudens. Fortis. Justus. Moderamine mitis.
Sed mundus corde. Sanctus re. Justus in ore.
Hic serat. Atque metat. Quod lucis in horrea [cedat.
Consumens ignis. Consumat et omnia carnis.
Ne careat patria. Via labilis urgeat ista.
Istius ornatus. Pia virgo suscipe munus.
Fiat odor sponso. Super omnia balsama [Christo.



Plan et reconstitution de la couronne, donnée par l'évêque Hézilo (1052-1070) à Hildesheim.

Vers la fin du XIe siècle l'abbé Herman I, fondateur de l'abbaye de Saint-Pantaléon, de Cologne, fit présent à son église d'une couronne sur laquelle on lisait (1) :

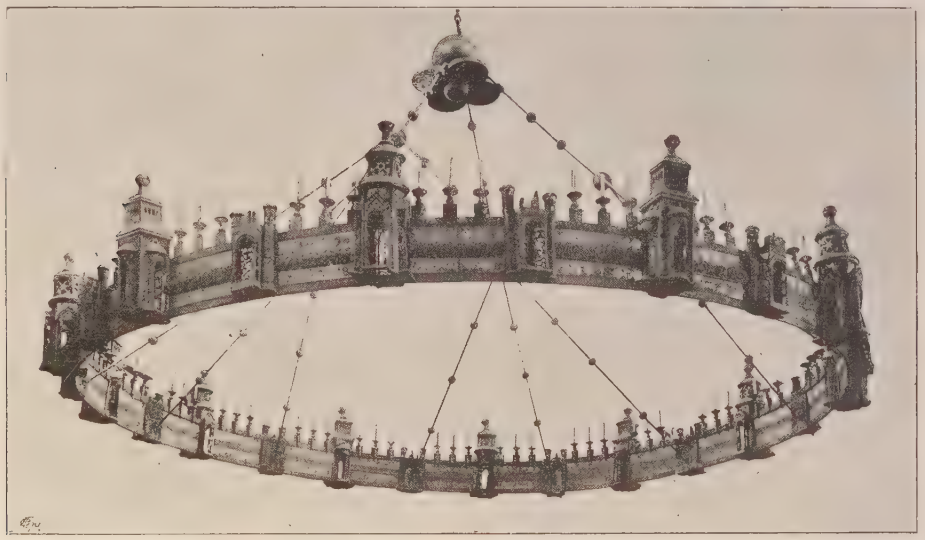
Has inter gemmas Herimannus fulgeat abbas
Hoc opus ecclesie qui mira condidit arte
(Nam muros, portas et turres atque plateas)
Que dilecta Deo, gemmis ornatur et auro.
Huic lapides vivi pressura, cæde, politi
Aptantur merito virtutis ordine certo.
Surgit in excelsis urbs inclyta, visio pacis :

1. *Mélanges archéologiques*, t. III, p. 37.

Sorte locis (locos ?) justa Christus disponit in ill a;
Ipsaque pulchra fide, dives spe, fortis amore
Sicut sponsa viro, celesti jungitur agno.
Hinc stabiles muri lapides ejus pretiosi,
Structure ratio loquitur presentis et ordo.
Hec est illa fide quam fundavere prophete.
Que per apostolicas pandit sua mœnia gemmas.
Hierusalem structam sanctis in montibus urbem
[(Ps. LXXXVI, 1.)
Huic superaptantur vigiles, urbemque tuentur
(Is. LXII, 6.)

La magnifique couronne, offerte par l'empereur Frédéric Barberousse à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, bien que dépouillée de sa frise d'argent, provoque encore l'admiration des visiteurs. Elle se compose de huit segments de circonférences, qui se coupent et porte douze tourelles remplies jadis de statuettes et dans lesquelles on posait des lampes. Quarante-huit cierges brillaient au-dessus de la frise et des tourelles. Le P. Cahier en a donné de très beaux dessins dans les *Mélanges d'Archéologie*, t. III. On y lisait aussi une longue inscription. Viollet-le-Duc et Tarbé ont décrit la belle couronne de St-Remi de Reims, détruite à la Révolution ; elle pouvait soutenir la comparaison avec ses sœurs d'outre-Rhin.

En avant du maître-autel de la cathédrale de Toul, à sept mètres du pavage, était suspendue la couronne de vingt mètres de circonférence, dont



Vue perspective de la couronne d'Hézilo, dans son état actuel.

l'évêque Pibon (1070-1107) avait fait présent (1). La bande circulaire était garnie des statuettes des douze apôtres, ayant entr'elles huit flambeaux (donc 96 lumières) et Pibon y avait fait graver plusieurs vers de sa composition. Douze chaînes en cuivre les réunissaient à une chaîne plus forte.

Dom Claude de Vert donne (2) le curieux détail suivant: « A côté de la couronne (de Toul) « il y a un pilier en cuivre et en haut une lanterne, « où se met un enfant de chœur pour allumer « le chandelier à 96 branches, en le faisant tour- « ner devant lui. On monte à cette lanterne par « une échelle. »

A citer aussi à l'actif du XIIIe siècle une très belle couronne de l'abbaye de Comburg, en Allemagne, existant encore et reproduite par M. Bock.

Le luminaire de la cathédrale de Bayeux était fort beau au XIIIe siècle; je parlerai seulement de la grande couronne, qui lui fut offerte avec d'autres présents, au milieu du XIe siècle, par son évêque, Odon de Conteville, frère de Guillaume, duc de Normandie (1).

1. *Gallia Christiana*, t. XIII, col. 994. Udo (1051-1105). Magnam quidem hanc coronan chorum inter et altare suspensam in cujus circuitu accenduntur cerei ecclesiæ suæ dono dedit.

2. *Cérémonies de l'Église*, a. IV, p. 160.

1. *Histoire sommaire de la ville de Bayeux*, par Beziers. Caen, 1773, p. 39.

Cette couronne, de cuivre doré, enrichie de lames d'argent, était attachée à une chaîne, dans la nef vis-à-vis le crucifix du jubé. Elle avait seize pieds de hauteur et portait 96 cierges, et des tours de différentes formes, comme on en voit sur celles d'Aix-la-Chapelle, d'Hildesheim et de Comburg. Elle fut pillée par les protestants en 1562; elle pesait avec la chaîne 2,000 livres pour le moins (1).

Comme sur la couronne de Saint-Remi de Rheims (2), on y lisait des vers latins ici au nombre de 48; en voici la traduction (3).

« S'il faut en croire le poète, ce beau travail « représentait, sous une forme allégorique, la patrie « des Anges, la Céleste Jérusalem.

Urbs ab Angelicis semper possessa colonis
Nomen que est Urbis: supernæ visio pacis.

« On sait que *visio pacis* est la traduction du « mot Jérusalem.

« Tout fidèle doit contempler en esprit cette « cité bienheureuse et en conserver le souvenir « dans son cœur.

Hanc contemplari debet cujusque fidelis
Mens, et in arcano memori recondere templo.

« On ne doit en approcher qu'avec respect; « les soupirs, les larmes, les œuvres expiatoires « nous en ouvrent l'accès.

Cujus ad accessum non est temerè properandum,
Sed suspirando, flendo, commissa luendo.

« C'est une pieuse et sainte entreprise, que de « combattre et de vaincre pour elle; un bonheur « sans fin sera le prix du triomphe.

Ejus amore pium bellari, vincere sanctum,
Dulce triomphare, atque sic sine fine beari.

« Heureux qui veille les armes à la main pour « une si noble cause, il soutiendra sans pâlir les « regards du souverain juge.

Hujus in excubiis, qui sollicitè vigilabit
Regem judicii secura mente videbit.

« Ce but est celui où tendent les efforts et les « prédications de tout pasteur des âmes.

Hoc est quo tendit, quod pastor prædicat omnis;

« Mais comme la bouche s'ouvre rarement et « que la vérité ne retentit pas toujours, on a cru « devoir mettre sous les yeux du peuple un « monument qui figurât la doctrine et la rendît « tout à la fois sensible et permanente.

Sed quo lingua sonat raro doctrinaque cessat,
Quod canitur, legitur, populoque rudi reseratur,
Verborumque loco Signo sociatur in isto,
Et quod verba docent, exempla fidelia monstrent.
Cordis in aure situm patiens devotio plebis... (1)

« C'est pour cela, qu'à l'exemple de la véritable « Jérusalem, le temple matériel est orné de « couronnes.

Urbis in exemplum decorant diademata templum.

« Les tours (ou lanternes) sont les vertus bâties « sur le rocher de la foi et protégées par elles.

Turres virtutes, fidei de rupe tenentes;
Illis est murus fidei fundamine nixus.

« Au somnet brillent les douze Apôtres et les « douze Prophètes, organes de l'Ancienne loi « qui exhortent le peuple à précipiter sa course « vers la Cité sainte.

Culmen, Apostolicum complens numerum duodenum,
Atque Prophetarum totidem primordia legum
Clamant assiduè: gens sancta, venite, venite;
Currite, ne fiat tardata diu fuga vestra.

« Celui qui obéit à leurs exhortations, aura « comme eux droit de cité dans la céleste patrie.

Horum concives, ipsorum jussa sequentes.

« Suit une peinture dramatique des dangers « que ceux-ci ont à courir, des embûches que le « démon sème sous leurs pas. Au moment où, « marchant d'un pas ferme dans la voie des com- « mandements divins, ils croyaient toucher au « terme du voyage, l'ennemi vient à leur rencon- « tre, il s'efforce de les ramener en arrière, et « s'ils tombent, leur chute lui cause des transports « de joie:

His ab spiritibus inimicis insidiatur;
Namque quis ut fiat civis, dum mente laborat,
Atque ferè totum perfecit iter monitorum,
Sollicite vigilant, curant, ad ima reducant,
Et de prostrato lætantur ab arce colono.

1. *Id.* Procès verbal des ravages commis par les protestants, p. 13.

2. *Dictionnaire d'orfèvrerie de l'abbé Texier*, p. 474. Le Limousin possédait avant la révolution plusieurs couronnes; elles ont disparu en 1793. Sur celle de Saint-Remi de Rheims était gravé en lettres onciales l'évangile selon saint Jean. *In principio erat Verbum...*

3. *Mémoire sur les fondations, les obits et les sépultures de la cathédrale de Bayeux*, par M. l'abbé Laffetay, page 12 et suivantes.

1. *Hic puto versum deficere*, dit l'auteur du manuscrit. En effet, il est évident que ce vers était précédé ou suivi d'un vers que nous n'avons plus.

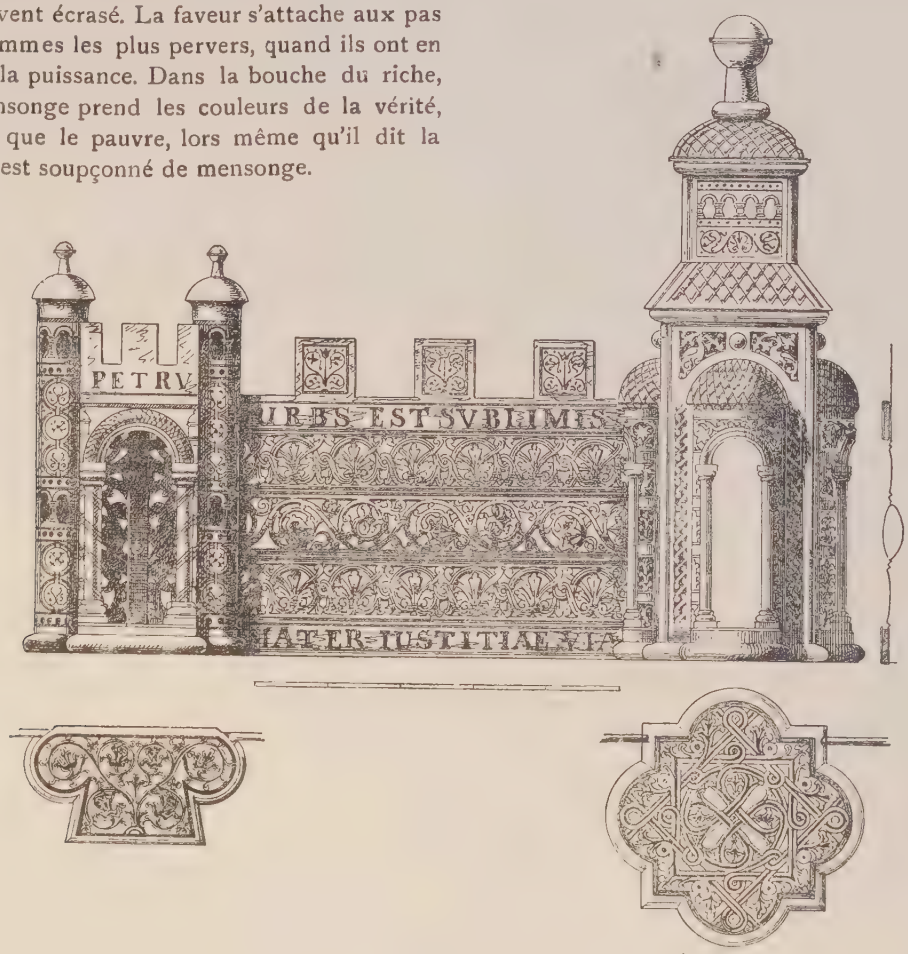
« Dans la guerre qu'il fait aux chrétiens, l'es-
« prit de ténèbres a les passions pour auxiliaires;
« il est le père de la cupidité, de l'envie et des
« procès.

Horum namque dolo partutit cæca cupido,
Invidiam causans, et judicialia jura.

« Telle est l'origine de la lutte que la vertu
« soutient contre le vice, et dans laquelle le pauvre
« est souvent écrasé. La faveur s'attache aux pas
« des hommes les plus pervers, quand ils ont en
« main la puissance. Dans la bouche du riche,
« le mensonge prend les couleurs de la vérité,
« tandis que le pauvre, lors même qu'il dit la
« vérité, est soupçonné de mensonge.

Ergo pugnatur vitii luctamine virtus:
Magnum namque malis favet aurea gratia summis,
In quorum lingua fiunt falsissima vera;
Verum si loquitur pauper, mendax reputatur;
B..... us pauperum atque potentum.

« Cette digression assez obscure en elle-même,
« et rendue plus obscure encore par la suppression
« d'un mot complètement effacé, donnerait à
« penser que l'auteur, victime de la calomnie,



Restitution de la frise et des tourelles de la couronne d'Hézilo.

« avait perdu quelques procès et s'en vengeait à
« coups d'hémistiches. Quoi qu'il en soit, il
« revient à son sujet, et le complète en nous
« montrant assis sur son trône le chef de l'Église,
« l'Agneau roi, Fils de la Vierge immaculée, et
« immolé pour le salut des hommes, lequel, quoi-
« que inséparablement uni à son Père, se fait
« ici-bas la nourriture du chrétien.

Sedit Rex Agnus, quem Virginis edidit alveus,
Qui, dum mactatur, mactatur enim, satiatur
Corde fidelis homo, qui percipit esuriendo,
Namque caro verus cibus est, sanguis quoque potus;
Et manducatur totus bibitur que, futurus
Idem, semper idem, patre non divisus eodem.

Voilà au jugement du poète, ce que signifient le cercle et les tours, dont se composait la couronne.

Circulus et turres, certum quid significantes,
Judicio nostro, nil signant certius isto.

Or, la signification des tours et des candélabres nous a été donnée plus haut, c'est donc le cercle, symbole de l'infini, qui est ici l'image de la divinité.

Idem, semper idem, patre non divisus eodem.

La conclusion est une prière. Le poète exprime le vœu que l'auteur d'un don aussi magnifique obtienne en récompense la palme des Élus.

Munere pro tanto, venerandus Episcopus Odo
Lætitiæ palma potiatur in arce superna.

Ces quarante-six vers étaient gravés autour de la couronne. Au-dessus on lisait : Paix et Gloire aux habitants de la cité céleste ! que l'espérance renaisse sur la terre : le loup sera vaincu par l'Agneau.

Pax et honor vobis cœlestis civibus urbis ;
Spes redeat mundo. Lupus superatur ab Agno.

Nous devons la conservation de cette pièce à Henri Oresme, frère de Nicolas Oresme, évêque de Lisieux en 1377. Il la copia de sa main à la fin d'un des manuscrits du chapitre... (1).

Langevin, dans son manuscrit des statuts du chapitre, écrit après 1270, énumère pour chaque fête à qui incombait la charge de fournir les 96 cierges de la couronne. Richard de Fougerolles, qui avait alors le *fief de la couronne*, était tenu de l'allumer, d'y poser les cierges, de les enlever, de couvrir et découvrir la couronne quand il le fallait : il retentait pour sa peine quatre des 96 cierges (2), qui étaient donnés à Noël par lui, à la fête de saint Ours par le chapitre, à l'Épiphanie par la prébende de Sulles, à la Purification par le custode, à l'Annonciation par l'archidiacre d'Oultre-le-Vez, à Pâques par le chantre, à l'Ascension par la prébende de La Mare, à la Pentecôte par celle de Vaucelles, à la Trinité par celle de Cussy, à la Saint-Jean par celle de Vennes, à l'Invention des reliques par le doyen, à la fête de Saint-Ravend et de Saint-Rasiph par l'archidiacre de Caumont, à la Saint-Panthaléon par le custode, à l'Assomption par le trésorier, à la Nativité de la Vierge par le sous-doyen, à la Toussaint par la prébende d'Andrieu et enfin à la Saint-Nicolas par celle de Bernesq.

Nous ne savons rien de précis sur la *rota* de Saint-Germain des Prés, de Paris, citée en 1726 par Dom Bouillart, ni des deux *roues de fer* de Notre-Dame de Paris, portant chacune cent cierges et que le Chapitre ordonne en 1248, d'allumer à certaines fêtes déterminées.

Comme on l'a vu par ce qui précède le XIe, le XIIe et le XIIIe siècle ont laissé de magnifiques spécimens de couronnes de lumière, mais ce serait une erreur de croire que le XIVe et le XVe n'aient pas suivi ces traditions.

Voici par exemple la splendide couronne de la Sainte-Chapelle de Bourges, dont Jean Chaumeau nous a donné la description en 1556 dans son *Histoire du Berry*, p. 230. Cette merveille décorait la Sainte-Chapelle, bâtie par Jean, duc de Berry et consacrée en 1375. C'était « ung chandelier de cuyvre fait en forme de *couronne* ayant soixante pieds de tour et vingt pieds de diamètre, garnye de moulures par dessus et par dessoubs ; entre lesquelles y a une frize faite de quarante pièces carrées et un peu refleschies, pour survenir à la rotondité. En chacune pièce y a ung rond de moulures garny tout autour de denteliz, et percé à jour, au milieu duquel sont posées quatre fleurs de lis, comme celles de France, bien proportionnées. Lesquelles pièces sont attachées par dessus et par dessoubs à deux gros cercles de fer, et par les côtés sont justement jointes à gros barreaux de fer bien limés et poslis. Par dessus la jointure les dites pièces et pour icelles couvrir y a ung petit pilier de cuivre de forme carrée et moderne, qu'on appelle pilliers à fiole, au pied duquel y a ung petit cerf saillant dudit pilier jusques à la moitié du corps, garny de ses cornes : et sur icelles ung petit ours tenant une banderolle figurant les armee de Berry. Au-dessous de chascune pièce carrée saillent d'un pied et demi hors dudit rond deux branches de lis, garnies de plusieurs fleurs et rejettons bien contournés ; chascune desdites branches servant d'un chandelier à mettre ung cierge : et par dessus chascune desdites pièces est encore munie de deux fleurs de lis fleuronnées, faites à la façon de celle de Florence, d'un pied de haut ou plus : et entre deux fleurs de lis y a ung petit chandelier à mettre cierge. Tous lesquels chandeliers tiennent lieu et place de CLX cierges. Et est toute icelle couronne clouée et attachée à viz, en sorte que si on veut icelle nettoyer et polir, les ouvriers la peuvent mettre toute par pièces et la ressembler de-

1. *Histoire sommaire de la ville de Bayeux*, p. 39, note 2. Voici ce qu'on lit à la fin : Istos 48 versus confuse et sine ordine corona dispersos pro *inadvertentia aurifabri qui nuper eam polivit et arsit*, recolligi in ordine prout melius potui...

2. Et notandum quod serviens thesaurarii qui tenet *feodum coronæ*, tenetur illam illuminare et cereos in ea ponere et deponere et ipsam coronam *operire* et *discooperire*, cum opus est, de *cooperturis* ad hoc *deputatis*. Et quotiescumque accenditur corona, percipit ipse jure suo pro illuminatione 4 cereos de corona, eum residuum luminaris cujus cumque coronæ deponitur de corona...

rechef. Elle est suspendue avec seize grosses chesnes de fer, quarrées, qui sont mises deux à deux à un gros crochet attaché d'une autre fort grosse chesne de fer suspendue par dessus le cerveau de la voûte de ladite Sainte-Chapelle ».

Plus tard, nous voyons Louis XI offrir à Notre-Dame de Cambrai une couronne de lumière en fer et en argent et le chanoine Cotrel décorer la cathédrale de Tournai avant sa mort (1545) de douze couronnes de cuivre disséminées dans l'Eglise. « Il y avait douze cierges à chacune des onze pendant parmi l'église, scavoir 3 dans le chœur, 3 au circuit du chœur, 3 à la nef et 2 à la croisée avec la 12e pendant devant le Crucifix, laquelle est triple et très belle à voir, car elle a trente-six cierges, scavoir 16 à la couronne d'en bas, 12 à celle du milieu et 9 à celle d'en haut » (*Histoire de Tournai*, par Jean Cousin, 1620, p. 395).

Etat actuel de la frise, des tourelles et des porte-cierges de la couronne.

Quelle était la valeur artistique de la couronne de lumière de l'église Saint-Maclou de Rouen? Je l'ignore : elle ne m'est connue que par cette simple mention du registre N° 7000 des Archives de la Seine Inférieure, série G : « Année 1725. *Thomas Mette*, fondeur, racommode le grand *chandelier* à 12 branches, qui est dans le chœur ».

Mais voici assez de citations : elles suffisent amplement pour montrer la faveur, dont les couronnes de lumière jouissaient au moyen âge, leur symbolisme, et pour justifier la reproduction de ce genre de luminaire dans nos cathédrales

De nos jours, celles de Bourges, de Paris et quelques autres, ont reçu d'importantes reproductions d'appareils de ce genre en bronze, mais sans en médire, la plupart ne rappellent que de très loin les compositions si symboliques et si artistiques d'Hildesheim et d'Aix-la-Chapelle. Malgré leur infériorité avec celles du moyen âge, ces couronnes coûtent facilement cinq à six mille francs, et actuellement, peu d'églises peuvent faire face à une dépense aussi considérable. C'est absolument le cas pour la cathédrale d'Angers, où, pour les fêtes de l'Adoration perpétuelle je

me suis ingénié à simuler une couronne de cuivre avec *du fer et du carton.* Avec ses dorures, ses chaînes et ses imitations d'émaux, elle fait assez bien illusion et remplit à la satisfaction générale l'office d'un décor provisoire tout *en étant en harmonie avec le style de l'édifice.*

Son diamètre (insuffisant pour la dimension de l'église) est de près de quatre mètres : elle porte 104 lumières, distribuées sur huit segments

Couronne de 104 lumières, en décor, pour la cathédrale d'Angers. Diamètre : quatre mètres.

circulaires comme à Aix-la-Chapelle et sur huit candélabres, suspendus de distance en distance, afin d'éclairer la frise extérieure. Seize écussons aux armes de la *Croix d'Anjou* (insigne de l'Ordre établi par Louis I, duc d'Anjou), de l'évêque et du chapitre, entremêlés du monogramme du Christ sont pendus tout autour de la couronne.

Assurément, je n'ai pas l'outrecuidance de donner cette couronne de fer et de carton comme un modèle ; je veux seulement inviter les décorateurs à s'inspirer des anciennes couronnes de nos cathédrales, quand ils auront à préparer pour un congrès eucharistique, une canonisation ou toute autre cérémonie extraordinaire une illumination rappelant celles du moyen âge et leur montrer qu'avec des éléments vulgaires, on peut facilement arriver à un effet très décoratif.

La cathédrale d'Angers possède deux groupes de candélabres de 5 m. de haut, exécutés de la même manière, pour accompagner l'autel : ils portent plusieurs centaines de lumières et semblent être en bronze doré : c'est encore un souvenir des *arbres de métal* dans les riches cathédrales, comme celle d'Amiens et des *arbres de bois et de cire* dans les églises modestes, chargés de cierges, qui disparurent au XVIIe siècle et dont parle dom Claude de Vert avec regret.

L. DE FARCY.

*
* *

Nos lecteurs liront avec grand intérêt l'étude si documentée de notre éminent ami, de notre très ancien et fidèle collaborateur de M. L. de Farcy sur l'un des plus prestigieux ustensiles du mobilier liturgique. Ils apprécieront aussi l'heureuse forme donnée par lui au luminaire du chœur pour les circonstances festivales où les chrétiens aiment à faire un luxe considérable d'éclairage et de décoration lumineuse. La traditionnelle couronne, d'une si belle signification symbolique, d'une si monumentale allure, d'une forme si harmonieusement appropriée à l'architecture d'église, si facile à installer et à suspendre, est le contrepied de ces malencontreux appareils dressés à force de charpenterie, qui encombrent nos églises et les défigurent par leurs dessins souvent ridicules : ineptes pyramides, triangles, gradins et rampes quelconques.

Tout en empruntant le dispositif grandiose des anciennes couronnes, il n'y a pas lieu d'en faire des imitations serviles ou *fac-simile* ; on pourrait faire des adaptations plus franches de la même forme à l'usage différent d'un décor momentané.

La couronne-décor de M. de Farcy ne manque d'ailleurs ni d'élégance, ni de style. Nous critiquerons seulement, avec la franchise que connaît et tolère notre ami, les proportions démesurées du limbe supérieur et de ses gros fleurons. Si l'idée excellente de M. de Farcy trouve à s'appliquer ailleurs, on fera bien d'adopter pour le haut comme pour la grande courbe principale, la même échelle décorative, de préférence celle du bas.

L. C.

Le Christ « Dominus potens in prœlio » de la châsse de Visé.

MES pages étaient sur le point de paraître, quand la 5e livraison de la *Revue de l'Art chrétien*, 1908, vint apprendre à leur auteur qu'il était devancé et que le Christ si profondément original de Visé, avait été étudié et fort heureusement, paraît-il, par M. Marcel Laurent.

Quoi qu'il en soit, après une courte hésitation, il prend le parti de les publier, car il est persuadé avec assez de vraisemblance, qu'à son exemple, de nombreux lecteurs du périodique qui va les contenir, n'ont pas l'heur de posséder le travail mentionné ci-dessus et qu'en conséquence, elles ne risquent point de faire pour eux double emploi avec lui. D'ailleurs, la façon d'envisager une question d'iconographie peut revêtir des formes multiples, présenter de notables différences, d'où il suit logiquement, qu'une nouvelle étude d'un monument peut offrir de l'intérêt, alors même qu'elle aurait été précédée par un premier travail digne de beaucoup d'éloges.

Ces préliminaires indispensables terminés, il s'agit d'entrer maintenant dans le vif de la question, sans plus de retard.

Et d'abord, comment l'idée de revêtir du harnais des hommes de guerre la personne du Christ, a-t-elle pu naître dans l'esprit d'un artiste ?

La réponse que demande pareille réflexion est facile à donner : les psaumes, l'Évangile et les commentaires des docteurs l'ont positivement fournie.

Les psaumes, en effet, dans nombre de leurs versets, favorisent pareille conception. « Gladium suum vibrabit, » est-il écrit dans le septième. « Accingere gladium super femur tuum potentissime, » poursuit le psaume XLIV, pendant que le trente-quatrième contient ces paroles : « Apprehende arma et scutum et exsurge in adjutorium mihi. » Enfin terminons ces citations, en renvoyant aux versets 21 et 22 du psaume vingt-troisième qui font allusion à la descente aux enfers et ont l'avantage de renfermer les expressions « Dominus potens in prælio » dont s'est servi l'orfèvre de Visé pour qualifier son Christ.

Or le Rédempteur qu'entrevoyait prophétiquement le Psalmiste, tient de son coté et sur lui-même, un langage aussi imagé et aussi expressif. S. Mathieu et S. Luc nous l'ont transmis : « Nolite putare, dit le premier de ces deux évangélistes, quia veni mittere pacem in terram. Non enim veni mittere pacem sed gladium (1). Le passage de S. Luc relatif à la lutte de Jésus contre le démon, est encore plus instructif : « Quand l'homme fort et bien armé, écrit-il, garde l'entrée de sa maison, tout ce qu'il possède est en sûreté ; mais si un plus fort que lui survient et triomphe, il emportera les armes dans lesquelles il se confiait et il partagera ses dépouilles. »

Les images employées par les psaumes et les textes de l'Évangile fournissent donc, les exemples précités suffiront à le prouver, des indications propres à faire surgir dans l'esprit d'un artiste, l'idée d'un Christ guerrier ; maintenant il convient de rechercher les données que peut offrir de son côté, la littérature ecclésiastique du Moyen-Age.

Bruno d'Asti commente le « gladium suum vibrabit » du psaume VII, de cette façon : « Par ce glaive on doit entendre la parole divine et la prédication évangélique dont il est dit : « La parole de Dieu est vivante, plus pénétrante que le glaive acéré. » (Hebr. IV, 12) (2).

Dans son interprétation du psaume XLIV, le commentaire du docte auteur est encore plus nettement significatif : « Accingere gladio super femur tuum potentissime ». « O Tout-Puissant, puisque tu es tel, arme-toi du glaive et prépare toi à combattre, car tu dois soutenir de nombreux et de très âpres combats, avant de triompher du démon et de son armée (3) ».

Au cours de son trente-troisième sermon, S. Pierre Damien raisonne à son tour de la sorte : « Le maître et l'auteur des batailles, le chef des guerriers faisait briller ce divin glaive lorsqu'il disait : « Nolite putare quia veni mit-

1. *Matth.*, X, 34. *Luc*, vers. 21 et 22.

2. « Gladium suum vibrabit ». Iste gladius sermo divinus et Evangelica prædicatio intelligitur, de quo videlicet ait : « Vivus est sermo Dei et penetrabilior omni gladio ancipiti. » (*Hebr.*, IV, 12.) Migne, CLXIV, col. 718.

3 « Accingere gladium super fermur tuum potentissime ». Tu, inquit, potentissime, qui talis es accingere circa femur gladio tuo et præpara te ad præliandum, quia multa et durissima prælia acturus es et diabolo omnique exercitu ejus triumphaturus. *Id.*, col. 855.

tere pacem in terram. Non enim veni mittere pacem sed gladium (1) ».

Enfin Hildebert du Mans s'exprime en ces termes: « Le Christ en personne combat comme chef de l'armée, et ses subordonnés suivent son exemple ». Mais comme chaque soldat et la milice entière savent qu'ils ne peuvent résister dans le combat sans son secours, ils l'invoquent en s'écriant : « Saisissez vos armes et votre bouclier et venez-nous en aide (Ps. XXXIV, 2). » Par

Le Christ chevalier (châsse de Visé).

le bouclier, il faut entendre la protection de son vouloir bienveillant ; nous sommes aussi ses armes, car de même que nous nous servons de lui, de même il se sert de nous pour combattre l'ennemi (2).

Le fait est certain. L'idée d'un Christ qui lutte, armé, et combat, se présente positivement tant dans les Écritures que dans la littérature ecclésiastique.

1. Hunc gladium evaginabat dux et auctor ille certaminum, ac dominus bellatorum cum dicebat : « Nolite putare quia veni etc. Migne, Sermo XXXIII.

2. « Totus Christus pugnat velut dux aciei ; sequuntur membra imitantes ejus vestigia, ad quem homo vel exercitus sciens non posse resistere in certamine sine ejus auxilio clamat : « Apprehende arma et scutum, et exsurge in adjutorium mihi (Ps. XXXIV, 2). » In scuto, protectio bonæ ejus voluntatis intelligitur, arma autem ejus sumus, quia ut nos ab eo, ita, ipse armatur a nobis utens armis ad debellandos hostes. Migne, CLXXI, col.

Cela étant, comment admettre alors que l'Art ne se soit pas inspiré de ces données si précises et si originales et n'ait pas représenté fréquemment le « Dominus potens in prælio » que nous admirons sur la fierte de Visé (1) ?

A mon sens, ce résultat provient de la crainte de rompre avec des traditions dûment établies et en particulier, de la difficulté qu'éprouvaient les artistes à combiner d'une façon intelligible et convenable dans un même personnage figuré, textes et interprétations savantes ; les premiers se référant à des objets de nature à tomber sous les sens, les secondes s'en emparant avec raison, pour les transformer en conceptions purement intellectuelles et morales.

Il importait donc de ne point représenter le Christ d'une façon trop humaine, trop matérielle, et pour solutionner habilement et heureusement un problème iconographique aussi délicat et aussi difficile, il fallait un artiste doublé d'un théologien à la pensée subtile et pleine de ressources ; tel fut l'orfèvre de Visé.

Voyons donc à présent, comment il a su combiner toutes choses avec savoir, poids et mesure.

Son « Dominus potens in prælio » est revêtu du costume que portaient les gens de guerre à son époque. Il est couvert du haubert et de la cotte de mailles (2). Assurément, c'est exprimer d'une façon visible et parfaite que le Christ fut un « belliger ». Mais ce n'est pas assez. Il fut, et l'inscription rejetée en note le rappelle, un «belliger insignis». Dans le but de le démontrer, l'imagier de Visé a fait intervenir ici, les formidables adversaires contre lesquels il eut à combattre.

Le lion et le basilic sont sous les pieds (3) du Dominateur et d'une pression irrésistible, il les écrase jusqu'à leur faire rendre le souffle. Le lion, l'aspic et le basilic, figures connues et expressives du démon, nous montrent en plus les divers aspects de la malice diabolique et signifient sa férocité (1), sa perversité outrée dans le mal (2) et son pouvoir de communiquer la mort (3). En outre, les écailles (4) recouvrant les deux reptiles symbolisent l'armée entière des esprits infernaux et la queue terminée par une tête de serpent menaçante, l'hypocrisie des tentations (5).

Par ailleurs, nous savons que, dans les commentaires des docteurs, le glaive attribué au Christ, se mue en parole divine, en prédication évangélique. Le « Dominus potens in prælio » est donc bien armé cette fois, suivant leurs pensers, car l'imagier dont l'œuvre nous retient, lui a mis dans la main gauche le glaive de la parole, le livre unique, la sainte Écriture (6) marquée

1. Ces mots sont empruntés à l'inscription qui encadre le Christ de Visé : « Dominus potens in prælio, belliger insignis, tibi sic basiliscus et aspis subdolus atque leo subeunt, rex in cruce passo. »

2. La tête est nue. A signaler l'importance de la croix dans le nimbe. Ce détail n'est pas courant, en effet.

3. « Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem ». Ps. XC, 13. « Donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum ». Ps. CIX, 3. A Visé, le dragon est omis. Les trois autres animaux figurent bien dans l'inscription, mais sous les pieds du Christ, on n'en découvre que deux. Tous deux d'ailleurs sont représentés d'une façon fantaisiste. Le lion semble agoniser sous le pied droit. Sous le gauche, le basilic se débat; mais ici, comme à La-Charité-sur-Loire, s'il est ailé, il n'a pas la tête d'un coq, mais plutôt celle d'un reptile.

1. « Car le démon, votre ennemi, tourne autour de vous comme un lion rugissant cherchant quelqu'un à dévorer. » S. Pierre, I. v, 8.

2. « Aspis est genus serpentis,
Carmina incantantis fugientis.
Unam aurem ad terram deprimere,
Cum cauda alteram obturare
Narratur ;
Ne vocem incantantis audiat
Et verbis ejus obediat. »

3. « Omne quod hauserit sine mora moritur. » Il s'agit ici du basilic.

Honorius d'Autun. Migne, CLXXII, col. 716. Dominica in Palmis.

4. Neque Satanas Satanam ejicit, quin potius omnes in omnibus sibi invicem auxiliantur. Unde etiam per beatum Job a Domino diabolo dicitur : « Corpus illius quasi scuta fusilia, et compactum squamis se prementibus una uni conjungitur, et ne spiraculum quidem incedit per eas. Una alteri adhærebat et tenentes nequaquam separabantur » (Job, XLI, 6). His enim verbis malignos spiritus tantam in se concordiam habere designat, ut nullatenus ab invicem separari queant. Corpus enim diaboli totus ille malignorum spirituum exercitus intelligitur. Dicuntur autem scuta fusilia maligni spiritus per fortitudinem, dicuntur et squamæ se prementes, seque mutuo tenentes, sibique invicem adhærentes propter nimiam concordiam et unitatem quam habent in omni malitia et nocendi cupiditate. » Brudo d'Asti, hom. XL. Migne, CLXV, col. 795.

5. Qui enim dulci eorum cantilena delectati fuerint, ultimæ deceptionis cauda percussi, veneno insanabili interibunt. Unde et subditur : « Nam caudæ eorum similes sunt serpentibus habentes capita et in his nocent. » Omnis namque diaboli deceptio a serpente cœpit, et in serpentem desinit ; quidquid hæretici dicunt, quidquid suavitatis et dulcedinis sibi ostendant, cauda tamen cavenda est, ultima locutionis observanda sunt ; serpentes sunt, quæ sequuntur labiles, tortuosi et venosi, cave ne decipiaris ; siquidem primi homines a serpente decepti sunt. » Bruno d'Asti, hom. XL, col. 795. Migne, CLXV. Ce texte, à coup sûr, est de nature à jeter quelques lumières sur nombre d'animaux étranges que le moyen âge a créés.

6. « Unus est liber, Sancta Scriptura est ; scripturam, inquam, omnis divinitus inspirata, quæ idcirco dicitur et est unus liber, quia in uno Spiritu est conscripta et unius Verbi Dei thesaurus sive sacrarum est. » Rupert de Deutz, *In Apoc.*, lib. IV, chap. V, col. 924. Migne, CLXIX.

ici de l'alpha et de l'oméga, afin de rappeler que tout vient du Christ et que tout se parfait en Lui (1).

Et c'est évidemment avec un sens parfait de la situation, que cette arme lui est donnée. Si le Dominateur, en effet, a triomphé du diable, « cruce passo », si par la descente aux enfers, Il a poursuivi victorieusement son adversaire jusqu'au cœur de son royaume, arrachant à sa puissance les âmes des justes qui ont vécu antérieurement à la Rédemption et l'enchaînant lui-même étroitement, le diable n'a pas cependant perdu tout pouvoir. Dans le but de le faire servir à ses desseins et d'éprouver l'homme, l'Éternel lui en a conservé une partie, de sorte que la lutte dure encore, que le glaive de la parole le « vivus sermo Dei, penetrabilior gladio ancipiti » est toujours nécessaire pour le mettre à la raison et qu'il en sera toujours ainsi, jusqu'au jour où les temps rentreront en Dieu.

Nous avons énuméré les attrbuts guerriers que l'imagier de Visé a donnés à son « belliger insignis », examinons maintenant ceux par lesquels il a entendu exprimer l'idée du «rex in cruce passo».

C'est en premier lieu le manteau quadrangulaire, le pallium. En lui, il est impossible en vérité, de voir un vêtement faisant partie de l'équipement militaire à cette époque, car la façon de le porter serait plus que gênante pour le maniement des armes. Le pallium est d'ailleurs un manteau d'apparat qu'on retrouve sur les épaules des souverains et des grands personnages au moyen âge (2).

En second lieu, le Christ de Visé tient dans la dextre un long sceptre, symbole évident de royauté. Je vais plus loin : Jésus est roi sans conteste, mais Il est aussi prêtre, et par suite, (on peut faire bien des suppositions dans l'œuvre si savante que nous examinons), je ne suis pas éloigné de voir dans le riche fleuron qui termine ce sceptre, comme un souvenir lointain de la verge fleurie d'Aaron, un signe d'élection octroyé au prêtre selon l'ordre de Melchisédech (1), à l'instar de celui qui jadis assigna le rang suprême de l'antique sacerdoce au frère si connu de Moïse.

Que d'enseignements sont contenus dans l'œuvre de Visé et quelle n'en est pas la profondeur !

Résumons-les donc pour terminer ces pages dans la strophe superbe que j'emprunte à la prose de Pâques :

« Mors et vita duello
Conflixere mirando :
Dux vitæ mortuus
Regnat vivus. »

Oui, le « Dux vitæ » est bien vivant et le « Dominus potens in prælio » a bien mérité ce noble titre. Les combats qu'Il a dû soutenir sont même plus formidables qu'on ne peut l'imaginer à première vue. En effet, si le secours du Ciel Lui a fait défaut dans ses luttes tragiques et indicibles, au point qu'Il n'a pu s'empêcher de le clamer à son Père, il est un autre abandon sur lequel Il s'est tu et qui Lui a coûté certainement les plus angoissantes tortures. Notre « belliger insignis » a voulu affronter les assauts de ses ennemis avec un héroïsme sans borne. Sa nature divine a en quelque sorte délaissé sa nature humaine. Elle l'a abandonnée en proie à de stupéfiants martyres, la privant ainsi d'un appui dont elle avait l'accoutumance, et n'intervenant plus que pour maintenir la seconde en vie, dans les cas multiples où, sans cette assistance, elle aurait fatalement subi la mort, avant d'avoir exhalé son âme sur le sommet du Golgotha.

Mais le « Dominus potens in prælio » a triomphé de tout. Il a vaincu et ses ennemis sont à ses pieds ; Il règne, le sceptre en main ; Il commande et tous sont soumis à sa loi : « Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat (2) ».

Paul MAYEUR.

1. « Quid dixerit, quid intelligi velit per α et ω confestim exponit dicendo : « Principium et finis. »... ut veraciter credamus et confiteamur hunc esse et principium in quo omnia facta sunt, et finem sive consummationem, qua omnia restaurata et perfecta sunt. *Id.*, lib. II, ch. I, col. 846.

2. *Dictionnaire du mobilier*, Viollet-le-Duc, article *Manteau*.

1. « Tu es sacerdos in æternum secundum ordinem Melchisedech ». Ps. CIX, 5. In Melchisedech hac tria considerantur, scilicet interpretatio nominis, qui est rex justitiæ, et officium regale et sacerdotale ; et sacrificium panis et vini ab eo oblatum. Qui præfiguravit Christum, qui est rex justitiæ et verus sacerdos, qui obtulit in sacrificio corporis sui panem et vinum. Honorius d'Autun. Migne, t. CLXXII, col. 413.

2. L'idée d'un Christ (potens in prælio) était chose si normale au moyen âge, qu'Honorius d'Autun dans son sermon sur l'Ascension, compare longuement l'entrée de Jésus au Ciel, aux triomphes solennels des empereurs romains, quand ceux-ci revenaient à Rome

Le Christ-Chevalier.

Il y a quelques mois à peine, j'écrivais pour les *Mélanges Kurth*(1), une courte monographie relative au Christ en costume de guerre, qui décore un des pignons de la châsse de S. Hadelin, à Visé. Ce relief est bien connu. Helbig en a donné de bonnes reproductions (*Sculpture et arts plastiques au pays de Liège*, p. 34 ; *Art mosan*, pp. 31 et 34), et en a dit l'essentiel, à savoir que c'était une œuvre encore très barbare, remontant au XIe siècle, et de plus, à cause du singulier aspect donné au Christ, une représentation unique dans l'art du Moyen-âge. Mon article n'avait d'autre objet que de rechercher les sources littéraires ou figurées d'une image si rare.

Le Christ porte le livre des évangiles sur les pages duquel on reconnaît l'Alpha et l'Oméga. Il foule à ses pieds l'aspic et le basilic. Il les frappe de sa haste fleurdelysée. Tout cela s'explique par des textes connus et des représentations traditionnelles sur lesquelles il n'est pas besoin de rappeler l'attention. Même, il était facile de reconnaître qu'il y avait là une allusion directe au supplice de la Croix, mort triomphale, glorieuse victoire, comme l'enseigne la liturgie, par quoi le Dragon avait été vaincu à jamais, et la rédemption de l'homme accomplie. L'inscription : (*Domi*)*n*(*u*)*s potens in prelio, belliger insignis, tibi sic basiliscus et aspis subdolus atq*(*ue*) *leo subeunt, rex, in cruce passo*, ne laisse là-dessus aucun doute. Elle accuse en même temps le caractère belliqueux de la figure et son facile symbolisme. Encore convenait-il de rechercher comment un clerc du pays de Meuse — et lui seul ! — en était venu à se représenter sous le harnais de guerre, le héros divin. J'y tâchai et j'invoquai successivement les pages violentes de l'Ancien Testament, l'Apocalypse et ses tableaux vengeurs. En regard du pacifisme apostolique, j'alléguai les images littéraires, les métaphores guerrières qui abondent dans la liturgie et surtout, j'appelai l'attention sur la conception que les peuples germaniques s'étaient faite du Christ, sur les poèmes chevaleresques, susceptibles entre toutes les œuvres écrites, d'avoir fait naître la conception d'un Christ, en costume de guerrier. Je formulai à peu près comme suit ma conclusion : « Seul, un artiste qui se souvenait de Sabaoth « et des images fantastiques de l'Apocalypse, « dont l'esprit était imbu de symbolisme, mais « aussi de sentiments populaires et contemporains, « osa représenter le Christ selon la lettre des « textes, comme un guerrier insigne, puissant « dans le combat. »

De cette conclusion, je n'ai pas un mot à retrancher, mais combien j'eus tort, alors que je pensais aux exploits chevaleresques du Moyen-âge, de ne pas en faire pour l'interprétation du Christ de Visé une application plus directe ! M. Perdrizet, le professeur de Nancy qui par la publication de ses études sur le *Speculum humanæ salvationis*, vient de se classer si haut parmi les connaisseurs du symbolisme médiéval, a bien voulu m'adresser le mot décisif qui restait à dire après ces indications très justes, mais encore trop générales. « Le Christ de Visé, m'écrit-il, a été « exécuté vers l'an 1100, à l'époque de la pre- « mière croisade. »

Il est à peine besoin de faire ressortir combien ce mot, la croisade, jette de lumière sur la représentation qui nous occupe. L'armure des preux eut quelque chose de trois fois saint quand on la vit employée à reconquérir le tombeau du Christ. Tandis que les chevaliers partaient pour la Palestine, ou peut-être déjà quand on célébrait l'heureuse nouvelle de Jérusalem délivrée, on ne pouvait trouver malséant de revêtir le Fils de Dieu du haubert et de la cotte de mailles des paladins. La tradition qui représentait le Christ victorieux vêtu de la toge, avait des droits très anciens, mais de remplacer la toge par la chlamyde flottante et par la blanche armure, n'était-ce pas fortifier la tradition, accroître son éloquence, enrichir son symbolisme ?

Tout porte à croire qu'au moment où la châsse fut achevée pour le moustier de Celles, la délivrance des lieux saints était accomplie. Déjà, on avait appris les détails glorieux du siège ; que les

après s'être couverts de gloire sur les champs de bataille. Migne, CLXXII, p. 955. Le pignon de Visé se compose de plaques d'argent travaillé ou repoussé, appliquées sur un bâtis en bois. Toutes les parties en sont dorées à l'exception du visage et des mains du Christ, ainsi que le fond sur lequel s'enlèvent Jésus et les animaux symboliques. Les inscriptions se détachent en or sur vernis brun. La croix du nimbe, détruite en partie, est gemmée.

1. *Mélanges Kurth*, t. II, p. 103, Liége, Vaillant, 1908.

Sarrasins, vrais suppôts d'enfer, avaient fui devant la Croix, et que Godefroid, un prince du pays meusien, avait été choisi comme avoué et défenseur du saint Sépulcre. Il y eut au monastère des jours pleins de joie et d'orgueil.

C'est alors qu'un batteur de cuivre, habile en son métier, avec le concours d'un moine, versé dans l'art de faire dire aux images des choses intelligentes, exécuta pour décorer la châsse de saint Hadelin, la figure nouvelle du Christ-Chevalier. Et ce fut leur façon, à l'orfèvre et au clerc, de traduire le concert de bénédictions qui s'élevait autour d'eux. On glorifiait les preux parce qu'ils avaient vaillamment combattu ; on acclamait le Christ, parce qu'il avait daigné confondre le Malin. On se félicitait que les artifices du Pervers eussent été déjoués et qu'une fois encore, elle eût été vaincue, la Bête impure !

On se plaisait à rapprocher les deux insignes défaites que le Démon avait éprouvées sur le Calvaire: la première, quand le Christ en mourant avait anéanti son empire ; la seconde, toute récente, quand les croisés avec l'aide de Dieu, l'avaient chassé comme un fourbe, des lieux saints. Il était doux de penser que le Christ et ses chevaliers avaient combattu au même lieu contre le même ennemi. Les cœurs se réjouissaient de ces concordances agréables. L'abbé les mettait en lumière dans ses sermons, les moines en faisaient l'objet de leurs méditations ; l'orfèvre fit en sorte qu'elles fussent exprimées dans son œuvre.

Et ce fut un Christ triomphateur (1). Sa pose était fière, et calme pourtant son maintien. Il portait les attributs de sa puissance et de sa royauté. Ses gestes étaient larges ; ses regards étaient pleins d'audace. Et pour symboliser la lutte qu'il avait entreprise, la victoire qu'il avait remportée; pour qu'un souvenir restât aussi du grand combat livré à Jérusalem par les guerriers d'Occident, l'artiste avait voulu qu'il revêtît un costume semblable à celui des héros chrétiens, Godefroid, Tancrède ou Bohémond.

Ainsi fut conçue cette figure curieuse. Il ne semble pas qu'on en ait fait de semblables en dehors du moustier de Celles; c'est qu'une pareille tentative était trop hardie, trop singulière, pour être beaucoup imitée. La représentation traditionnelle du Christ en toge continua d'être préférée. Puis, l'émotion que la conquête de Jérusalem avait suscitée diminua. Les armes chrétiennes éprouvèrent en Terre-Sainte des revers douloureux. Jamais plus, on ne représenta le Christ comme un Chevalier.

Marcel LAURENT.

1. On pourrait à la rigueur citer comme Christ-guerrier, la figure en mosaïque du palais archiépiscopal de Ravenne. Le Christ porte en effet une cuirasse sous la toge, mais il n'a cependant rien de belliqueux.

C'est un Christ *impérial*.

Un cadran solaire monastique du XIIe siècle.

DANS l'ancienne abbaye cistercienne d'Acquafredda, fondée en 1142 sur les bords du lac de Côme, les moines Bénédictins de Marseille se sont retirés depuis 1904.

Ils y ont trouvé et replacé un cadran solaire du XIIe siècle ; D. J. L. Benoît, moine bénédictin, en a donné dans la revue des sciences « *Cosmos* (1) » la description détaillée.

Cadran solaire monastique (XIIe siècle).

Ce cadran, dont nous présentons ici la face, est constitué par un bloc de marbre blanc de forme cylindrique, ayant 0,425 m. de diamètre.

A la partie supérieure se voit le monogramme du Christ, mais avec cette particularité curieuse et rare qu'au jambage du P sont tracées trois petites barres, où M. Léopold Delisle reconnaît la lettre E ; ainsi le monogramme doit, d'après lui, se lire Χριστε.

De chaque côté du monogramme sont gravées les lettres *alpha* et *oméga*.

1. N° 1238, 17 octobre 1908, pp. 435 sq. Rue Bayard, 5, Paris.

Au-dessous, la date MCXCIII est selon toutes probabilités celle de l'érection du cadran.

L'examen raisonné de la partie inférieure a montré qu'il s'agit ici d'un cadran équatorial supérieur.

Entre certaines lignes horaires, on remarque près de la circonférence trois lignes plus courtes ; elles n'occupent point le milieu de l'intervalle, mais le précèdent légèrement, de façon à prévenir le réglementaire en temps utile et à faire ainsi commencer à l'heure précise les exercices conventuels. Elles indiquent trois instants principaux de la journée monastique : 10 h. ½, 1 h. ½ et 3 h. ½, où le *Coutumier cistercien* le plus ancien permet de reconnaître la fin du travail manuel, la fin de la sieste et l'heure des Vêpres.

D. J. Benoît a la modestie de ne pas donner son explication comme absolument certaine.

Toutefois il la présente après une discussion et avec une documentation telles qu'elle a toutes chances d'être la meilleure.

G.

Pour la beauté des villes flamandes.

Il faut applaudir à la ferveur du zèle que déploie M. C. Tulpinck pour la conservation de la beauté des vieilles cités de Flandre. Il fait dans la livraison de janvier de la *Chronique des arts* de Bruges un chaleureux appel au public et aux pouvoirs, pour la sauvegarde des milieux harmonieux formés par l'ambiance des chefs-d'œuvre de peinture, qui sont les joyaux renommés de ces villes. Aux Van Eyck, aux Memling, aux G. David, il faut le cadre des monuments qui les ont vu produire, de ces sites, de ces intérieurs recueillis, où se mouvaient les personnages des primitifs, et de ces logis modestes et savoureux du temps passé, que menace la modernisation à outrance. En un jour de folie irréparable, ces choses inestimables peuvent disparaître à jamais ; une loi protectrice s'impose d'urgence. Chaque jour tombe un vieil hôtel, une jolie maison ancienne ; ce n'est pas seulement en Orient que l'on pleure sur les ruines. On modernise Bruges, Courtrai, Ypres, Furnes, ces écrins où brillent dans leurs gangues, les joyaux de l'art ancien. Les villes du littoral devraient conclure une alliance définitive, faire de la publicité commune, entraîner le tourisme dans le cycle de leur visite. Notons ce fait révélateur : lors du vol du Van Dyck de Courtrai, on a constaté que le rideau qui le couvrait n'avait plus été tiré depuis bien longtemps. Combien d'autres chefs-d'œuvre restent oubliés du voyageur, faute d'être mis en valeur par ceux qui les possèdent. Il faudrait des organismes de propagande, des bureaux de renseignements, des combinaisons facilitant les voyages aux amateurs d'art, des moyens de publicité et de vulgarisation large. Il faudrait imiter l'Italie, qui moissonne annuellement 400 millions d'or étranger par suite de l'afflux des touristes.

L. C.

Correspondance.

Bar-le-Duc, avril 1909.

Monsieur le Rédacteur,

Le problème posé par Monsieur de Farcy peut facilement recevoir une solution satisfaisante (1).

La croix à double traverse et les trois lettres qui l'accompagnent (le prétendu serpent n'est à mes yeux qu'un S de fantaisie), peuvent se décomposer comme il suit.

D'une part nous avons ainsi S C A, c'est-à-dire SCA, sigle de l'adjectif qualificatif *sancta* et de l'autre le signe qu'il faut traduire par *Crux;* d'où *Sancta Crux.*

Ce sont les armes de la branche bénédictine des Célestins. Or, personne n'ignore qu'à Lyon, un quartier important s'appelle toujours les Célestins. Jacques Laccon devait assurément y tenir boutique, et c'est probablement dans le but d'y faire allusion, de renseigner la clientèle sur son domicile, qu'il a dû adopter les armes de l'ordre dont son quartier portait le nom.

P. Mayeur.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1909, p. 48.

Travaux des Sociétés savantes.

Société Nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 17 mars 1909.*— M. Gosset fait une communication sur la charpente de la cathédrale de Messine.

M. Monceaux communique une étude des inscriptions chrétiennes récemment découvertes à Henchir-el-Begueur (Cercle de Tebessa).

M. l'abbé Corbière montre deux tableaux qu'il a récemment acquis à Rome, et qui représentent saint Benoît et la Vierge.

Séance du 24 mars. — M. Prinet communique des sceaux du XIIIe siècle et montre comment le timbre héraldique s'est formé par la réduction du type équestre des sceaux.

M. Destrée communique le résultat de ses recherches sur les œuvres d'un artiste flamand du XVe siècle, Juste de Gand.

M. Demuys entetient la Société d'un retable polychrome en pierre, qu'on vient de découvrir dans une chapelle de l'église Saint-Aignan, à Orléans, et qui représente une *Pieta.*

M. Demuys présente encore des observations sur les recherches relatives à l'étendard de Jeanne d'Arc.

Séance du 31 mars. — M. P. Vitry communique la photographie d'une grande *Vierge* gothique en bois, récemment entrée au Louvre et originaire du Nord de l'Espagne. Cette statue paraît dater de la fin du XIVe siècle ou du début du XVe ; elle témoigne d'une influence très caractérisée de l'art français de ce temps, dans la province de Léon.

M. Héron de Villefosse lit une note sur diverses antiquités découvertes récemment à Vienne (Isère), dans les ruines connues sous le nom de Palais du Miroir, notamment 35 fragments de fresques romaines.

Séance du 7 avril. — M. F. Martroye signale un texte de l'historien grec Procope, qui lui suggère une hypothèse propre à expliquer l'origine des œuvres d'art très remarquables découvertes près de Mahdia, sur les côtes de la Tunisie. Il s'agirait d'objets enlevés de Rome par les Vandales de Genséric au Ve siècle.

Séance du 14 avril. — M. le comte Durrieu signale l'entrée récente à la Bibliothèque Vaticane d'un livre d'Heures exécuté en Flandre et qui a conservé sa reliure originale en cuir estampé à froid, signée du célèbre relieur Stuvaert.

M. G. Bapst signale un contrat de 1545 relatif à des cartons de peintures commandés à Jean Cousin et à Louis Dubreuil par les chanoines de Saint-Germain-l'Auxerrois.

M. P. Monceaux communique des inscriptions chrétiennes d'Afrique trouvées à Henchir-Bou-Saïd, à l'ouest de Tebessa.

Académie d'Inscriptions et de Belles Lettres. *Séance du 26 mars 1909.* — M. Gauckler annonce qu'il a repris ses fouilles au mont Janicule. Sous le premier temple syrien qui avait été dégagé, il a été découvert un second sanctuaire du même genre.

Dans ce sanctuaire on a reconnu, très bien conservé, le local destiné aux ablutions rituelles, le *delubrum.* Il y a là des dispositions très curieuses, dont nous ne connaissons pas d'autres exemples et qui rappellent, d'une manière frappante, celles que l'on rencontre dans le voisinage de toutes les mosquées.

M. l'abbé H. Breuil entretient l'Académie des peintutes rupestres qu'il a étudiées dans le bassin inférieur de l'Ebre : à Cretas (Aragon) et à Cogul (Lerida).

M. R. de Lasteyrie achève la lecture d'une étude intitulée : *Notes sur la cathédrale de Reims à l'époque carolingienne.*

M. Clermont Ganneau annonce une intéressante découverte archéologique qui vient d'être faite à Nazareth, en Galilée. Des fouilles entreprises par le P. Prosper-Marie Viaud, franciscain, ont permis de retrouver sous l'église actuelle les substructions de l'ancienne basilique des Croisés. On y a recueilli entre autres choses cinq chapiteaux de forme polygonale, ornés sur toutes leurs faces de magnifiques sculptures, représentant une vingtaine de scènes allégoriques, ou illustrant des récits évangéliques.

Séance du 2 avril. — M. Delisle donnne lecture d'une note de M. le comte Durrieu sur le manuscrit 603 des fonds d'Urbain à la Bibliothèque Vaticane. Par la beauté de son exécution calligraphique, par la délicatesse et le grand nombre des miniatures, par le goût exquis de l'ornementation, par la finesse et la blancheur du vélin, ce délicieux volume est l'un des plus parfaits chefs-d'œuvre de cette école parisienne d'enluminure de la première moitié du XIVe siècle que M. Delisle a mise en lumière et où fleurissait le maître Jean Pucelle. C'est un bré-

viaire, écrit certainement pour quelque princesse de très haut rang, vouée à Dieu ; la réunion des blasons de France, de Navarre et du comté palatin de Bourgogne suffit à montrer qu'il fut exécuté pour Blanche de France, fille du roi Philippe V le Long et de Jeanne de Bourgogne. Cette fille de France, retirée à l'abbaye de Longchamps près Paris en 1315, y reçut l'habit en 1318 et y mourut en 1358.

M. H. Prost étudie quelle fut la forme primitive de la coupole de la basilique de Sainte-Sophie à Constantinople. Cette étude est accompagnée d'un relevé très exact du plan de ce monument, d'une coupe verticale et de plusieurs perspectives. M. Prost s'appuie sur un texte d'Agathias exposant les modifications apportées à la structure de l'église à la suite de la chute de la partie orientale de la coupole. Les traces qui subsistent, jointes à l'interprétation de ce texte, permettent d'affirmer que la coupole primitive était sur plan rectangulaire : elle fut rebâtie sur plan carré. L'élévation de cette nouvelle voûte a 25 pieds de plus que l'ancienne.

Au sujet de cette importante communication, M. Dieulafoy développe quelques observations relatives à l'aspect général de l'architecture byzantine et, plus particulièrement, aux coupoles sur pendentifs. La coupole sur pendentif est un motif d'origine hellénistique ; mais son emploi à Byzance s'est combiné avec des procédés de construction d'origine iranienne.

Séance du 15 avril. — M. Héron de Villefosse donne lecture d'un rapport du chanoine Leynaud, curé de Sousse, sur les fouilles exécutées en 1908 dans les catacombes chrétiennes d'Hadrumète. Le résultat le plus intéressant a été la découverte de plusieurs inscriptions en mosaïque, d'un sarcophage orné de mosaïques de diverses couleurs.

Le docteur Carton adresse à l'Académie une note dans laquelle il annonce la découverte faite d'une nécropole berbère ancienne à Djebel-Ferra (Tunisie). Le comte Durrieu donne de nouveaux détails sur la Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs, près de Rome, un des plus beaux monuments de la calligraphie et de la peinture française à l'époque carolingienne.

M. Millet fait une communication sur l'image de la croix à l'époque des iconoclastes. Restituant le texte d'une inscription relevée par M. Grégoire dans une église souterraine de Cappadoce, il montre que les iconoclastes, ennemis des images, figuraient cependant la croix. Ils lui attribuaient la même puissance que les orthodoxes ; dans les peintures de Sinasos, on peut, en conséquence, reconnaître un des rares monuments qui subsistent de cette époque troublée, peu favorable à l'art.

Société de l'Histoire de l'Art français. — *Séance du 2 avril 1909.* — M. Jules Guiffrey analyse et discute le récent ouvrage du M. Roy sur les deux Jean Cousin.

M. Albert Vuaflart fait connaître un procédé spécial à Abraham Bosse pour l'enluminure des estampes.

Institut Archéologique d'Amérique. — *Assemblée générale du 23-31 décembre 1908.* — M. Ch. Torrey donne la discription d'un sceau juif en argile portant d'un côté le dessin du sacrifice d'Abraham et de l'autre, qui est vitrifié, une inscription dont les caractères appartiennent au IIe ou IIIe siècle avant J.-C.

M. A. Marquand décrit quelques œuvres inédites de Robbia entre autres la lunette d'Antinori représentant la Madone avec des Anges ; un retable d'autel à Pescia traitant le même sujet et l'emblème de Bartolini exécuté probablement en 1520 pour le palais Bartolini élevé à cette époque à la place de la Ste-Trinité.

M. A. Barton traite du développement de l'écriture picturale à Babylone et M. J. H. Breasted du temple de Soleb comme nouvelle forme de l'Architecture égyptienne.

M. W. H. Goodyear développe ses récentes observations sur les raffinements d'élargissement à la cathédrale d'Amiens, sujet qu'il a traité ici même (1).

M. Ch. Morey met en discussion l'origine du poisson comme symbole du Christ dans la littéture et l'art chrétiens primitifs. La solution du problème, restée ouverte par de Rossi et Wilpert, se trouve probablement dans la pratique constante des premiers peintres des catacombes de symboliser l'Eucharistie par la représentation de la multiplication du pain et du poisson. Par suite d'une association d'idées avec le pain et le vin, corps et sang de J.-C. dans le Sacrement, ils finirent par représenter le Christ au moyen du poisson ; c'est à la fin du IIe siècle que le symbole s'est répandu.

M. Clark D. Lamberton traite de l'évangile de S. Jean dans les peintures des Catacombes.

M. Warrell fait l'analyse d'un manuscrit copte renfermant une grande partie des psaumes en dialecte de la haute Égypte.

La prochaine assemblée générale aura lieu dans les locaux de l'université John Hopkin à Baltimore à la Noël 1909.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1908, p. 226.

Bibliographie.

LA CATHÉDRALE NOTRE-DAME DE PARIS, par M. M. AUBERT. — Gr. in-12, illustré, 162 pp. Longuet, Paris, 1909.

MONSIEUR Paul Vitry nous donnait récemment l'excellente notice descriptive de l'abbatiale de Saint-Denis, dont nous avons rendu compte (1). Son éditeur, M. Longuet, encouragé par le succès sans doute, publie un second volume pareil, qui, espérons-nous, nous annonce une série. Il est consacré à Notre-Dame de Paris ; il a pour auteur M. M. Aubert, et pour parrain M. Vitry lui-même, qui a écrit l'introduction. La cathédrale parisienne doit tôt ou tard être l'objet d'une magistrale monographie à l'instar de celle d'Amiens, la belle œuvre de M. G. Durand. Il paraît que M. M. Aubert l'a projetée; en attendant il nous en donne l'esquisse. Celle-ci est d'autant mieux venue, qu'elle est fort bien faite et qu'il y a pénurie de bons guides de Notre-Dame; nous ne connaissions jusqu'ici que celui de M. Charles Normand, que passe sous silence l'introduction du présent livre. La description de M. Marcel est fort bien faite ; elle est conforme au plan préconisé par M. Lefèvre-Pontalis. Les héliogravures nombreuses insérées dans le texte sont de toute beauté.

L. C.

PETITES MONOGRAPHIES DES GRANDS ÉDIFICES DE LA FRANCE. LE CHATEAU DE COUCY, par M. E. LEFÈVRE-PONTALIS. — 1 vol. in-8°, 36 gr. et 2 plans. — *La cathédrale de Chartres*, par M. Merlet. 38 gr. et 2 plans. Laurens, Paris, 1909. Prix : 2 fr.

Voici commencée, par un maître, une série de guides sûrs, qui, désormais, permettront au public instruit de visiter les monuments français nanti d'une documentation sûre et précise ; ces notices prendront avantageusement la place de ces guides mercantiles, parfois erronés ou ineptes, dont le touriste doit souvent se contenter.

Viollet-le-Duc a magistralement étudié dans son *Dictionnaire* le château de Coucy. M. Lefèvre-Pontalis met dans le bagage léger du voyageur cette belle documentation revue et corrigée ; car le célèbre architecte n'a pas évité de nombreuses erreurs, et n'a fourni qu'un plan fautif du célèbre château. M. A. Ventre a relevé pour l'auteur les éléments d'une belle et impeccable illustration.

De son côté, M. R. Merlet entreprend la description succincte de la cathédrale de Chartres, imitant M. Marcel Aubert, qui vient de donner le guide de Notre-Dame de Paris. Son texte sobre et précis est rehaussé de 38 excellentes gravures et de 2 plans. On trouve à la fin la liste des architectes et une bibliographie sommaire.

Voilà de la belle vulgarisation scientifique. Nous félicitons vivement M. Lefèvre-Pontalis de son heureuse initiative ; c'est une des formes multiples et efficaces sous lesquelles se produit la puissante action expansive de sa science archéologique, mise au service des gloires françaises.

L'éditeur met en vente des exemplaires munis d'une demi-reliure souple.

L. C.

L'ÉGLISE DE MASTAING, par M. A. DOUTREAUX. Broch. illustrée.— Mustélier, Valenciennes, 1908.

Nous voyons toujours avec plaisir paraître une monographie d'église; celle-ci nous fait connaître le monument religieux le plus remarquable de l'arrondissement de Valenciennes ; elle est succincte, mais complète et très bien faite ; elle est accompagnée d'un bon plan, et d'une série d'excellentes photographies de M. A. Boutique.

L'élégant édifice, d'une belle unité, est en style gothique du commencement du XVIe siècle : trois nefs d'égale hauteur, inégalement larges, de trois travées, précédées d'une tour carrée, avec transept, chœur à trois pans, et deux absides à trois pans, formant chapelles avec les croisillons ; curieuses voûtes nervées en treillis losangées (influence allemande); colonnes rondes où jadis se noyaient les nervures. Le chœur fut couvert en bardeaux (1681). Les bas-côtés étaient jadis couverts de combles transversaux avec pignons ; du côté des vents pluvieux, le constructeur a judicieusement rejeté les eaux pluviales au dehors par des gargouilles saillantes.

L. C.

L'ABBAYE DE VILLERS EN BRABANT, AUX XIIe ET XIIIe SIÈCLES, par le P. E. DE MOREAU, S. J. — In-8°, ill. 350 pp. Dewit, Bruxelles, 1909.

Nous sommes en retard de faire connaître la consciencieuse étude du P. de Moreau, sur l'abbaye de Villers, dont la presse belge a depuis longtemps rendu compte. Elle vient compléter

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1908, p. 134.

et coordonner les travaux de feu Licot, de feu Coulon (dont la mort est toute récente), du P. H. Nimal, et ceux de MM. Schuermans, A. Boulmont, E. de Prelle de la Nieppe et J. Salmon.

Dans ce livre d'ordre historique, l'auteur fait œuvre de critique érudit ; parmi les très nombreuses sources qu'il utilise (chartes, cartulaires, etc.), plusieurs étaient inconnues ; il a notamment découvert un « *liber census* » ou polyptyque de l'abbaye remontant à l'année 1272.

C'est en 1116 que saint Bernard visita les abbayes d'Afflighem et de Gembloux et fut sollicité d'envoyer quelques religieux en Brabant ; il manda douze convers et un abbé à Gémioncourt, dépendance de la commune de Baisy-Thy, au comté de Louvain ; de là ces religieux descendirent dans la jolie vallée de la Thyle, où s'éleva l'abbaye célèbre dont la fondation fut confirmée par le pape Eugène III, en 1147. Cent ans plus tard, les masures du début étaient remplacées par un cloître superbe, habité par cent moines et trois cents convers.

Nous ne nous occuperons pas de l'histoire de la communauté que l'auteur retrace en détail ; il étudie la formation du domaine, ses cadres, son organisation, ses transformations, ses riches extensions au XIIIe siècle. On suit pas à pas avec lui le développement de l'abbaye et son rôle charitable aux deux premiers siècles, alors que « la porte » de l'abbaye distribuait chaque semaine 2100 pains bis aux malheureux.

Villers est la première abbaye de la riche région belge étudiée avec cette méthode scientifique, qui rompt le banal cadre chronologique pour s'élever au large point de vue économique en même temps que religieux. L'ouvrage comprend trois parties consacrées respectivement : aux origines, et au développement du monastère — à la vie conventuelle — au domaine et aux finances ; cette dernière partie, vraiment neuve et originale, est d'un vif intérêt.

Rien de tout ceci n'intéresse spécialement nos lecteurs. Mais le P. de Moreau n'a pas voulu faire œuvre incomplète en laissant dans l'ombre les beautés architectoniques de la célèbre abbaye ; il a fait très heureusement appel pour cet important complément à la science très sûre de notre éminent collaborateur, M. le chanoine Maere, professeur à l'Université de Louvain, qui a donné une savante notice archéologique de l'abbaye et de son église : résumons ses conclusions.

Les plus anciennnes des constructions actuellement conservées parmi les belles ruines de Villers semblent être les deux grands dortoirs de l'Est et l'Ouest du cloître. L'église fut postérieurement ajoutée au côté Nord du préau ; certains textes permettent d'en attribuer la création à l'abbé Charles (1197-1209).

Les parties les plus anciennes de l'église sont le chœur, le transept et les travées de la nef contiguë au transept, ainsi que le porche. La construction se poursuivit au cours du XIIIe siècle et le gros œuvre était probablement achevé en 1267, lorsque fut placée solennellement sur le pignon de la façade principale une croix en fer argenté et contenant des reliques. Cinq ans plus tard le clocher élevé sur la croisée fut à son tour surmonté d'une croix dorée. A cette époque l'abbaye avait dépassé sa phase de richesse et il n'est pas étonnant que la construction de la seconde période affecte une structure moins soignée. Le cloître remonte apparemment à la première moitié du XIIIe siècle, sauf la galerie méridionale, due à l'abbé Robert de Blocquerie, du dernier quart de ce siècle. Alors aussi furent établies les chapelles des bas-côtés.

Le plan de Villers reproduit le type cistercien et se rapproche de celui de maintes églises de la Bourgogne ; on peut le ranger, parmi les cinq catégories de plans cisterciens énumérées par Dehio et von Bezold (1), dans celle que représente la seconde église de Morimond. Ce plan est analogue à celui d'Aulne et à ceux d'Obasine, de Chaalis, et de Las Huelgas.

L'église a, seule en Belgique, la voûte sexpartite. Le croisillon Nord offre un très remarquable mode de percement, formé au-dessus d'un vaste triplet, d'un étage ajouré de onze grands oculi découpés dans des dalles.

L'étude de M. Maere est accompagnée de belles photographies dues à M. Jos. Casier, ce très habile photographe-amateur, et d'excellents croquis de M. Lenertz.

Nous ne pouvons mieux faire, pour terminer cet article, que de reproduire les lignes finales dans lesquelles M. Maere dégage les caractères généraux de l'édifice en comparaison avec ses voisins et contemporains :

Tout considéré, l'église de Villers paraît donc être l'une des plus anciennes du pays, sinon la plus ancienne, qui soit construite en style gothique.

Toutefois son influence ne paraît pas avoir été considérable sur les monuments brabançons. A l'époque de sa fondation finissait le grand mouvement de construction qui avait doté d'églises en pierre la plupart de nos paroisses de campagne. D'autre part l'influence de la France s'exerçait de trop près et par trop de voies de pénétration pour que les Cisterciens eussent pu avoir sur l'architecture des Pays-Bas une action comparable à celle qu'ils ont exercée dans certains autres pays. Toutefois on peut établir certains points de comparaison.

L'église cistercienne d'Aulne présente avec celle de Villers une grande similitude de plan, en particulier pour

1. *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, t. I, p. 527.

le chœur et le transept. Ce plan, comme il va de soi, ne fut pas repris par les églises séculières. A Aulne aussi on retrouve les colonnettes trapues qui relient le sommet du contrefort à la corniche. Cette particularité constructive, réminiscence romane, n'existe pas dans le style roman brabançon. Elle est surtout fréquente dans les églises romanes ou de transition de l'Ile-de-France.

Dans aucun autre monument belge on ne retrouve dans la même mesure l'emploi simultané des voûtes à nervures et des voûtes d'arêtes simples.

Les colonnettes engagées à Ste-Gudule, à Notre-Dame-de-la-Chapelle à Bruxelles et ailleurs sont généralement mieux reliées aux maçonneries qu'à Villers. Dans le chœur de Ste Gudule elles retombent, comme à Villers, sans intermédiaire de bases sur les chapiteaux des piles.

Sous la corniche, les architectes romans brabançons aiment les arcatures aveugles. Ils emploient cependant aussi les consoles de formes très simples comme à Villers, mais, depuis l'adoption du style gothique, les arcatures sont abandonnées et l'emploi des consoles devient plus général.

Des retombées amorties en culots, qui existent aussi à l'église cistercienne d'Orval, se retrouvent fréquemment dans les édifices brabançons du XIIIe siècle : à Ste-Gudule, à Hérent, à Winxele, à Notre-Dame-aux-Dominicains (Louvain). Cette dernière église et sans doute aussi le chœur de Winxele, ont été construits sous des influences françaises directes.

Les fenêtres à oculi de Villers ne se retrouvent dans aucune autre église du pays [1]. On peut cependant signaler les oculi simples qui ajouraient probablement le chœur de l'abbatiale du Parc près Louvain, et ceux des nefs basses de l'église de Lombeek-Notre-Dame. Nous retrouvons dans la même église des fenêtres à ressauts à angles droits. L'ancienne église paroissiale de Laeken, dont les arcs ogives et les doubleaux présentent un profil semblable à ceux de Villers, a le ressaut très accusé dans l'embrasure extérieure des fenêtres. Les lancettes géminées, surmontées d'un oculus, du chœur de Saint-Léonard à Léau, sont semblables à celles du réfectoire de Villers, leurs ouvertures s'ébrasent comme celles-ci en biseau et sont encadrées par un boudin qui retombe sur des colonnettes. Il existe deux étages de lumière dans le chœur : à Notre-Dame à Diest, à Saint-Médard à Jodoigne ; en dehors du Brabant, à la cathédrale d'Ypres et à la collégiale de Chimay. Dans cette dernière église, qui paraît dépendre des églises du Soissonnais, la galerie extérieure qui règne devant les fenêtres hautes, traverse les contreforts, comme à Villers.

Cependant l'influence de Villers est plus manifeste sur quelques autres monuments, notamment sur l'église de Saint-Médard de Jodoigne et, près de là, sur la chapelle de Herbaix sous Piétrain, situées toutes deux dans une contrée où Villers possédait dès le XIIIe siècle de nombreuses propriétés agricoles.

A Jodoigne le chœur conserve le plan semi-circulaire de l'époque romane. Il est ajouré par deux étages de fenêtres à lancettes, dont l'embrasure avec ressauts à angles droits s'amortit en biseau et est posée en feuillure. Des corbeaux très simples, comme ceux du chœur de Villers, portent la corniche. Des arcs de décharge se dessinent à l'extérieur, sous la saillie du mur qui marque la séparation des étages. Ils retombent sur des colonnettes, qui reposent elles-mêmes sur les contreforts.

La chapelle de Herbais reproduit en un style plus modeste ces mêmes particularités. Les modillons sous la corniche ont la forme de ceux de la nef de Villers. Des colonnettes qui la soutiennent, aux angles du chœur polygonal, descendent sur des contreforts massifs et empâtés. Les fenêtres à lancettes du chœur ont des embrasures en pierre blanche, alors que la grosse maçonnerie est en grés. Elles sont à ressauts à angle droit et s'amortissent en biseau. Elles sont posées en feuillure.

Ces deux églises, qui ne sont malheureusement pas datées, ont avec l'abbatiale de Villers une parenté incontestable.

L. C.

1. Toutefois l'abbatiale d'Aulne offrait quelque chose d'analogue à ces oculi : on a conservé une des fenêtres de la claire-voie supérieure de cette vaste église ; on la voit dans le transept sud, au mur oriental ; à la fin du siècle dernier, il en subsistait deux ; il est probable que les nombreuses fenêtres hautes reproduisaient le type. Or la fenêtre en question est divisée en deux lancettes surmontées d'un vaste oculus ; cet oculus dessine un quatrefeuilles découpé dans des dalles ; c'est, en principe, la technique des oculi de Villers, comme le bel oculus du pignon nord d'Orval.

(Note de L. C.)

UNE ŒUVRE DE MARTIN CLAUSTRE, par M. P. Beaufils. — Broch. Aubert, Versailles, 1908.

L'église de Sainte-Mesme possède la statue d'Antoine de Poysieu, archevêque de Vienne (✠ 1470). C'est une belle œuvre, dont on sait l'auteur présumé, Martin Claustre ; classée parmi les monuments depuis 1905, elle sera désormais connue des érudits grâce à la bonne notice que nous signalons.

L. C.

NOTES SUR L'ÉGLISE DE PITGAM, par M. E. Théodore. — Broch. Ficheroulle, Bailleul, 1909.

Voici une notice succincte, mais bien faite, d'une intéressante église rurale de type si caractérisé de la Flandre maritime, à trois nefs égales accolées et terminées par trois absides à trois pans, séparées par des colonnes rondes, et dominées par une tour carrée de transept, encore romane. Elle est orientée ; elle a des croisillons peu saillants. La construction primitive romane était en grès ferrugineux de Cassel ; l'église a été rebâtie en briques, et voûtée en bois. L'auteur a soin de présenter un bon plan et des vues très claires de l'édifice ; son étude est appuyée de notes instructives et de nombreuses références qui attestent l'érudition d'un archiviste distingué.

L. Cloquet.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Bégule (L.). — La chapelle de Kermaria. — Nisquit et sa danse des morts. — Un vol. in-4°, 54 pp., 32 grav. H. Champion. Paris, 1909.

Clausse (G.). — Les Sforza et les Arts dans le Milanais. — Un vol. in-8°, 520 pp., avec grav. Leroux, Paris, 1909.

Harot (E.). — Armorial des évêques de Rieux. — 9 pp., 3 pl. Imprimerie catholique St-Cyprien, 27, Allées de Garonne, Toulouse, 1908. Prix : 1 fr.

Lafond (P.). — La sculpture espagnole. — In-8°, 336 pp., 121 gr. A Picard, 18, rue Souffet, Paris, 1908. — Prix : 4 fr.

Meininger (E.). — Les anciens artistes peintres et décorateurs mulhousiens jusqu'au XIXe siècle. — In-8°, 93 pp., 6 pl. Mulhouse et Paris, 1908.

Michel (E.). — Nouvelles études sur l'histoire de l'art. — Vol. in-16, xiii-359 pp. Hachette, Paris, 1909. — Prix : 3,50 fr.

Poux (J.). — La chasse de saint Gimer conservée jadis a St-Nazaire de Carcassonne. — In-8°, 30 pp. H. Delesques, Caen, 1909.

Rouquette. — Le poisson eucharistique dans une tombe africaine. — In-8°, 7 pp., avec fig. Impr. Nationale, Paris, 1909.

Witkowski (G J.). — L'art profane a l'église, ses licences symboliques, satiriques et fantaisistes. — In-8°, iii-444 et iv-480 pp. J. Schmit, Paris. — Prix : 15 fr.

Allemagne.

Amelung (W.). — Die Sculpturen des vaticanischen Museums. — In-8°, iv-768 p., 83 pp. G. Reimer, Berlin, 1909. — Prix : 30 M.

Beissel (le R. P. St.). — Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland waehrend des Mittelalters. — Gr. in-8° (xii u. 678), 292 fig. Herder, Freiburg i. B 1909. — Prix : 17,5 M.

Bittkau (E.). — Geschichte der Kloster-Kirche zu Neu-Ruppin. — In-8°, 47 p., 1 fig. P. Howe, Neu-Ruppin, 1909. — Prix : 0,75 M.

Bücking (W.). — Die Kirche der hl. Elisabeth in Marburg. — In-8°, 51 p., 8 fig. N. G. Elwert, Marbourg, 1909. — Prix : 0,60 M.

Dammann (W. H.). — Die St. Michaelskirche in Hamburg und ihre Erbauer. — J. Ficker, Leipzig, 1909. Prix : 6 M.

Fleischlin (B.). — Die Stifts u. Pfarrkirche zu St. Leodegarius u. Mauritius im Hof zu Luzern. — In-8°, 156 p. avec fig Räber et Cie, Lucerne, 1909. — Prix : 2,20 M.

Hertkens (J.). — Die mittelalterlichen Sakraments-Hauschen. — In-8°, 41 p. avec 62 fig., 23 pl. P. Kreuer, Francfort sur-le-Main, 1909. — Prix : 18 M.

Jungnitz (J.). — Die Breslauer Domkirche. — In-8, iv-148 p, 3 pl. G. P. Aderholz, Breslau, 1909. — Prix : 1 M.

Konkurrenzen der deutschen Gesellschaft f. christliche Kunst. — In-8°, iv-36 et 87 p. Munich, 1909. — Prix : 1,50 et 2,50 M.

Lehmann (H.). — Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. — In-8°, 7 pl. Fäsi et Beer à Zürich.

Molsdorf (W.). — Die niederlandische Holzschnitt, Passion, Delbecq, Schreiber. — 20 pl. Heitz, Strasbourg.

Rott (H.). — Kleinasiatische Denkmaeler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien, und Lykien. — In-8°, 393 p., 6 pl., 130 fig. J. Ficker, Leipzig, 1909. — Prix : 25 M.

Sarre (F.) et Mittwoch (E.). — Erzeugnisse islamischer Kunst, mit epigraphischen Beitragen. — In-f°, x-82 p., avec 10 pl. K. Hierseman, Berlin, 1909. — Prix : 12 M.

Schulz (F. T.). — Die Rundkapelle zu Altenfurt bei Nurnberg. — In-8°, 12 fig., 58 p. Heitz, Strasbourg.

Strzygowski. — Die Miniatura des Serbischen Psalters. — Vienne, 1906.

Vitzthum (Graf. G.). — Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois. — In 8° 244 p. 50 pl. Quelle und Meyer, Leipzig.

Angleterre.

Allen (G.). — Evolution in Italian art. — In-8°, 372 p. Richards, Londres, 1909. — Prix : 10,6 sh.

Armstrong (W.). — Art in Great Britain and Ireland. — William Heinemann, 21 Bedford Street, London, W. C. 1909. — Prix : 6 s.

Hulme (F. E.). — The history, principles, and practice of symbolism in christian art. — In-8°, 240 p. Sonnenschein, Londres, 1909. — Prix : 7,6 sh.

Jennings (O.). — Early woodcut initials. — In-4° Methuen, Londres.

Robinson (S. F. H.). — Celtic illuminative Art in the Gospel Books of Durrow Lindisfarne and Kells. — In-4° Hodges, Londres. Relié 42 S.

Stabb (J.). — Some Old Devon Churches, their rood screens, pulpits, fonts, etc. — In-8°, 166 p. Simpkin, Londres, 1909. — Prix : 7,6 Sh.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Chronique.

SOMMAIRE : L'ART A L'UNIVERSITÉ DE LOUVAIN. — MONUMENTS ANCIENS : Saint-Viâtre (Sologne), Châlençon (Haute-Loire), Metz. — VOLS D'ŒUVRES D'ART CHRÉTIEN : Lesmont (Aube), Mehun-sur-Yèvre (Cher), Guéret, Venise. — PEINTURES. — NOUVELLES.

L'art à l'université de Louvain.

L'UNIVERSITÉ catholique belge vient de célébrer, par une manifestation grandiose de vie intellectuelle et scientifique, son jubilé de 75 ans et elle n'a pas manqué de rehausser sa fête par le prestige de l'Art, notamment en ouvrant, à cette occasion, une exposition de l'œuvre noble et profonde de Constantin Meunier, le grand sculpteur qui travailla longtemps à son ombre.

Il faut reconnaître que sa glorieuse activité, bien catholique c'est-à-dire universelle, s'est étendue à tous les domaines des connaissances humaines, mais qu'elle a longtemps négligé celui des arts.

Feu le chanoine Reusens, qui fit autorité comme archéologue, en a étudié l'histoire dans les limites de l'ère chrétienne, et son successeur, M. le chanoine Maere, notre très estimé collaborateur, a donné à ces études rétrospectives un nouvel entrain et plus d'ampleur ; il a groupé autour de lui quelques disciples et l'on voit poindre la formation, à l'*Alma Mater*, d'une école d'archéologie.

D'un autre coté, le professeur Helleputte, avant de devenir l'un des ministres du Roi, avait donné à son enseignement architectural une base doctrinale et esthétique. Enfin le célèbre Institut de philosophie thomistique a poussé ses pénétrantes études dans le domaine de l'esthétique. Donc, au point de vue spéculatif, le mouvement est créé et il ne pourra manquer d'engendrer à l'avenir des résultats pratiques.

C'est ce point de vue qui préoccupe Son Éminence le Cardinal Mercier, et que n'a pas manqué d'envisager le Primat de Belgique dans son mémorable discours, témoin le passage que nous en extrayons et que, nous tenons à consigner dans la *Revue de l'Art chrétien*.

« Une université est une œuvre vivante : son évolution ne peut jamais subir d'arrêt.

Ce n'est ni le lieu ni le moment d'esquisser devant vous un programme d'avenir ni de faire appel à la générosité catholique pour en assurer la réalisation.

Je ne puis m'empêcher cependant d'interroger ma conscience. Les faits disent assez haut que rien d'essentiel ne manque à la formation professionnelle et strictement scientifique de notre jeunesse.

Mais avons-nous toujours suivi d'assez près dans ses spécialisations progressives, l'éducation totale qui, en même temps qu'elle instruit l'intelligence, orne l'imagination, forme la volonté et annoblit l'âme religieuse ?

Compatriotes généreux, fils de l' « Alma Mater », à qui la Providence n'a pas refusé la prospérité matérielle, voulez-vous avec nous préparer, dès aujourd'hui, un centenaire glorieux à notre Mère ?

Aidez-nous à compléter notre œuvre.

La science instruit, elle éclaire, elle guide ; l'art impressionne, charme, ravit. Si vous trouvez que la masse de la nation se désintéresse trop de choses élevées et se contente trop aisément d'un terre-à-terre que vous appelez bourgeois ou philistin, n'est-ce pas parce que vous avez en partie méconnu le rôle éducatif de l'art, je ne dis pas à l'école, mais à l'Université ?

Tout homme instruit sera demain un éducateur. Il aura la charge d'éduquer une famille, une classe d'enfants, un groupe de citoyens, une assemblée de fidèles. L'action éducative s'adresse à toutes les facultés de l'élève, particulièrement à sa volonté. Elle est un art dont tout le monde dit et répète qu'il est exceptionnellement délicat. Cet art, l'enseignons-nous assez complètement et assez universellement ? Il y a aujourd'hui une base scientifique qui lui est fournie par la coopération harmonique de la physiologie, de la psychologie et de l'éthique : ne serait-il pas sage d'asseoir plus solidement sur elle la formation éducative non seulement du professeur, mais du père de famille, de l'homme d'action, du médecin, du moraliste ? »

Monuments anciens.

Saint-Viâtre (*Sologne*). — Ce bourg possède un singulier petit monument que l'on appelait autrefois le *Chaffaud* ou l'*Echaffaud*, que l'on appelle aujourd'hui le Calvaire et dont la destination est inconnue. C'est un édicule rectangulaire et massif, construit en briques et étayé par six puissants contreforts. Il est établi sur un tumulus tronqué. Ce bâtiment a deux fenêtres ogivales et deux portes du même style. A l'intérieur se trouve une sorte d'autel recouvert d'une grande pierre plate. Cette étrange construction semble présenter les caractères du XIVe ou du XVe siècle. Des auteurs ont prétendu qu'il avait pu contenir le tombeau de saint Viâtre, patron du bourg ; d'autres qu'il avait servi d'abri aux pèlerins.

Jusqu'à présent le Calvaire était encadré de hauts sapins qui lui formaient un cadre charmant. La municipalité vient de vendre les sapins. Il est à craindre qu'après les arbres elle ne sacrifie le monument.

***

Chalençon (*Haute-Loire*). — Dans l'ancienne chapelle du château, il existe plusieurs reliquaires.

Le trésor se compose de neuf pièces d'orfévrerie des XIIIe, XIVe et XVIIe siècles. C'est d'abord une châsse

du XIIIe, œuvre limousine en bois couvert de plaques de cuivre doré, ciselé et émaillé. Toutes les faces aussi bien que le toit sont décorés de figures et de rinceaux épargnés sur le fond d'émail blanc. Les figures représentent d'un côté le Christ et les douze apôtres, de l'autre des anges ; sur les faces latérales, d'autres anges et saint Pierre et saint Paul

Le deuxième objet paraît avoir été composé de deux pièces qui n'étaient pas faites pour être jointes: une boîte d'argent, de forme circulaire, accostée de quatre lobes saillants qui lui donnent l'aspect d'une croix. D'un côté, autour du cristal ou du verre qui laissait voir la relique, est gravée l'inscription *Ave Maria Gr.* ; de l'autre, une main bénissante et tout autour des rinceaux et des palmettes sur les quatre lobes. Ce phylactère paraît quelque peu plus ancien que le pied, d'ailleurs de fort bon style du XIVe siècle, sur lequel il a été ajusté.

A la faveur de la loi de séparation, les brocanteurs s'étant abattus sur la région, le trésor a été vendu par un groupe d'habitants du pays.

Le ministre des beaux-arts prit un arrêté annonçant le classement parmi les monuments historiques : 1° de la chapelle de Chalençon ; 2° de quelques-uns des objets du trésor, arguant que la chapelle avait été depuis 1806 affectée à l'exercice public du culte et faisait par cela même partie du domaine public. Cette thèse s'appuyait sur un document découvert par le curé dans l'armoire même des reliquaires et constatant qu'en 1806 précisément la chapelle avait été vendue à dix-sept habitants de Chalençon sous l'expresse condition qu'elle resterait à la disposition des ministres du culte comme oratoire public. M. le ministre affirmait en même temps les droits de l'État en confiant au curé de Saint-André la clef de la chapelle et au maire la clef du placard du trésor.

Le tribunal d'Yssingeaux a reconnu le droit de propriété de la commune, validant ainsi le classement.

***

Metz.— Un à un les plus beaux vestiges du vieux Metz disparaissent sous la pioche des démolisseurs. Les débris de l'église Saint-Médard sont jetés parmi les décombres; l'église Saint-Maximin doit prochainement être démolie, si le Conseil municipal n'oppose pas son véto ; la chapelle des Templiers sera «restaurée» d'une façon grotesque; la porte Serpenoise mutilée dresse son profil ridicule en bordure de la « Roemer-Allée ». Voici qu'à son tour la porte Saint-Thiébault, ce mâle spécimen d'architecture militaire, débris de l'ancienne enceinte de Metz, bâtie par Cormontaigne, va être jetée bas.

Le nouveau propriétaire demande à ce qu'on le débarrasse de cette porte, et au Conseil municipal M. Pasialy a fait de vains efforts pour sauver de la destruction un témoin vénérable du passé [1].

Vols d'œuvres d'art chrétien.

Lesmont (Aube). — « Entre le 7 octobre et le 19 décembre 1908, il a été soustrait, en l'église de Lesmont, six émaux champlevés limousins arrachés à une croix professionnelle en bois et cuivre, classée par arrêté ministériel du 15 septembre 1894. Quatre de ces émaux en forme de rosace de 7 centimètres de diamètre, représentaient, en simple trait de cuivre sur fond d'émail bleu, les emblèmes des quatre Évangélistes. Le cinquième, en forme de losange de 4 centimètres sur 3, représentait, sur fond d'émail bleu, une étoile à huit branches ou un ornement analogue. Le sixième, de forme rectangulaire de 3 centimètres sur 5, offrait, sur fond d'émail bleu, les quatre lettres I. N. R. I. Ces émaux étaient fixés à la croix au moyen de clous et doivent, par conséquent, être percés, les premiers de quatre trous placés près des bords, les deux derniers de deux trous seulement.

***

Mehun-sur-Yèvre (Cher). — Des cambrioleurs ont dévalisé en février l'église.

Après s'être emparés d'un ciboire en argent et de quelques objets servant à l'exercice du culte, les malfaiteurs ont forcé la porte du musée installé dans les ruines, en partie réparées, de l'ancien château de Charles VII. Là ils ont fait main basse sur de nombreux bijoux, des objets en porcelaine, des monnaies en or et en argent, dédaignant les manuscrits précieux conservés dans le musée.

On évalue à cinq mille francs la valeur des objets dérobés au Musée Charles VII.

***

Guéret. — Le musée vient d'être cambriolé, ce qui est assez banal. Les émaux, les châsses et les reliquaires volés représentent, dit-on, une valeur de trois cent mille francs. Mais ce qui est particulier, c'est que la plupart de ces objets d'art avaient déjà été volés par la bande Thomas.

Cinq vitrines ont été forcées. Voici la liste des principales pièces disparues :

Une croix plate en émail champlevé ; — une *Tête de Christ* ; — une custode en émail champlevé avec arabesques et têtes de saints ; — six châsses ou reliquaires, dont deux en cuivre avec cabochons, les quatre autres en émail champlevé ayant pour décoration le *Meurtre de saint Thomas Becket*, la *Lapidation de saint Étienne*, l'*Adoration des Mages*, des figures de saints et des rinceaux ; — des fragments de crosse en émail champlevé ; — une plaque ovale en cuivre repoussé représentant saint Brunaud ; — cinquante-huit émaux peints, dont plusieurs de Noualhier et de Naudin ; — six râpes à tabac sculptées, dont quatre en ivoire ; — une petite statue de la Vierge en ivoire et os ; — un étui en argent du XVIIIe siècle, portant à une extrémité les armoieries de Beauvais.

***

Venise. — On annonce qu'on a retrouvé la célèbre *Madone avec l'Enfant Jésus et des Anges*,

1. D'après le *Journal des Débats*.

de Giovanni Bellini qui avait été volée, pendant la Semaine-Sainte, par le gardien même de l'église Santa Maria dell' Orto.

Peintures.

EN démolissant un ancien orphelinat aux environs de Foligno, on a mis au jour une fresque d'environ 9 mètres carrés, dans un bon état de conservation, représentant la Passion. Le directeur des fouilles et monuments de l'Ombrie, M. Luciani, va s'occuper de la détacher avec le plus grand soin ; son importance, en effet, est extrême, car on la considère comme une œuvre de l'école giottesque et peut-être de Giotto lui-même.

***

Le musée de Berlin vient d'acquérir une œuvre de Fra Angelico, un assez important fragment d'une prédelle de retable représentant *La Mort de saint François*. Riche en figures, cette composition décèle une assez grande parenté avec la fresque de Giotti à Santa Croce.

Nouvelles.

NOUS avons reçu une intéressante notice sur l'*École de Saint-Luc de Molenbeek-Saint-Jean à Bruxelles*, école professionnelle et artistique, qui porte le nom d'*Institut Jean Bethune*, et que fonda, voici dix ans, M. l'abbé Cooremans, aujourd'hui curé de St-Jean. La brochure est de M. le sénateur Braun, qui y fait un pressant appel aux amis de l'art chrétien. Elle est illustrée des plans détaillés de l'établissement, élégant et pratique, un type d'architecture rationnelle et traditionnelle. Ces plans sont des plans d'avenir, réalisés au tiers seulement. On a eu la sagesse de prévoir le développement ultérieur de l'œuvre. Il est question d'édifier bientôt les nouveaux ateliers de mécanique, d'électricité, de menuiserie, d'ameublement, de sculpture, d'ébénisterie, de reliure, de peinture décorative. Achevée, l'école de St-Luc n'aura guère moins d'un millier d'élèves ; on en compte à présent deux cent cinquante. Ajoutons que le très distingué frère Fidèle, à la fois savant et artiste, est placé à la tête de l'institution.

***

On vient d'inaugurer au Caire les nouveaux bâtiments de l'Institut français d'archéologie. Cette cérémonie coïncide avec la réunion du Congrès d'archéologues qui s'est tenu en ce moment en Égypte.

C'est en 1881 que le Gouvernement français a eu l'idée de faire pour l'Orient ce qui se pratiquait si heureusement déjà pour Athènes et pour Rome. Les commencements de l'École du Caire ont été modestes ; mais aujourd'hui l'Institut s'est trouvé à même de s'établir dans un beau et vaste bâtiment.

***

Au mois de mai on a inauguré au musée du Louvre l'ensemble des objets de la collection de notre ancien collaborateur Victor Gay qui ont été réservés pour le musée du Louvre, le musée de Cluny, celui de Saint-Germain-en-Laye et le musée des Arts décoratifs.

Le Musée du Louvre, d'accord avec l'Administration des Beaux-Arts, a pris une initiative très intéressante lors de la vente de cette collection. Les ressources du musée ne lui permettent pas, on le sait, d'acheter à n'importe quel prix, et il ne peut d'ailleurs engager sur une seule vente des crédits qui risquent de lui être nécessaires dans la suite pour des acquisitions dont l'occasion ne se faisait pas prévoir.

Dans ces circonstances, le musée a eu l'idée de demander à des collectionneurs amis du Louvre de former une sorte de syndicat et d'acheter la collection en vente dans son ensemble, de lui céder ensuite les pièces qu'il souhaitait, puis de revendre le reste à leur profit.

***

Il vient de se constituer à Reims une «Société des Amis du Vieux Reims », qui se propose de sauvegarder les anciens monuments et les anciens aspects de cette ville.

***

Le couvent de Saint-Marc, à Florence, orné des fresques de Fra Angelico et converti en musée, a conservé la vieille cloche que lui avait offerte Cosme de Médicis et qu'on nomme la Pleureuse (la *Piagnona*) parce qu'elle tinta le supplice de Savonarole. On s'est aperçu qu'elle menaçait ruine, quatre siècles d'usage ayant rougé l'airain. On vient de la descendre dans le second cloître du couvent, où M. G. Carocci, conservateur du musée, a pu l'étudier à loisir. Bien qu'endommagée par le temps, elle montre encore des inscriptions lisibles et une décoration dont le principal motif est une frise d'enfants. M. Carocci estime que cette frise fut exécutée par Michelozzo d'après un modèle de Donatello.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, 41, rue du Metz, à Lille. — Quai aux Bois, à Bruges.